

بمهرجان القرن الثقافي الأول، نستقبل العام الخامس والتسعين، وبعد مرور أربع سنوات على التحرير، بروح ملؤها التطلع، وبـ «اسم» قديم قدم الوطن وحديث حداثة عقدنا هذا، يوم المقاومة في إيوان الاستشهاد عشية العيدين! 25 و26 فبراير.

وكما أن القرنين هي الكويت تفعيلاً وزنياً وتاريخياً وتكويناً جغرافياً واجتماعياً، فهي إكليل قروي على جبهة فيلكا.

ولم تنس الكويت بتقادم العهد قرينها الأصل، لتنشئ القرن من جديد مدينة صغيرة في بر العدان.

يقول ابن السكيت ما مؤداه: إذا ما أضيف حرف إلى كلمة، يكون المراد تحسين المعنى أو تغييره.

أوليس هذا الفكر البنيوي شبيهاً بحساسيته حساسية ما شخّصه إقليدس عندما قرر أن إضافة نقطة إلى نقطة أخرى، تصنع مستقيماً، وإضافة ثالثة من فوقهما تصنع مثلثاً؟

والأغرب من ذلك أن مثل هذا الإحساس ليضرب في أكثر من أفق. فإذا كانت الإضافة تعمل على تصغير الشيء صورة، فإنها تعمل على تكبيره بامتداد المعاشية للفظ. وهي إن حبيته إلى النفس صغيراً، فقد أوسعت من أرجائه لتضمينها بتصورات كبرى.

وهكذا لعبت الياء دورها المعجب!

فالقرن أسفل الجون يكون «قرينا» والكوت «كويتا»، ليشملا كلية الأرض المعينة، ويصبغا الوطن.

حتى إذا جاء العدو بحديده وصديده وسخر منه العالم وسخره، رفضته القرنين قديمها وحديثها كما رفضه أهل الديرة. وهب من بين من هب، فتية لم يقبلوا للوطن غير التطهير، وكانت القرن من جديد سهما يفت في عضد الشر والخيانة، وسيلاً من دماء الشهداء.

أوليس هي الكويت أصلاً والكويت في منتهى التفصيل؟

وجاء المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ليجري الثقافة نبعا فيها وكناراً لها.

رئيس التحرير



# موقع الكويت بين الحضارات القديمة من خلال الآثار

دكتور سليمان سعدون البدر

لابد قبل التعرض لمكان الكويت في حضارة وتاريخ الشرق الأدنى القديم أن نعرض لمفهوم كلمة حضارة ومفهوم المراحل التاريخية المقصودة.

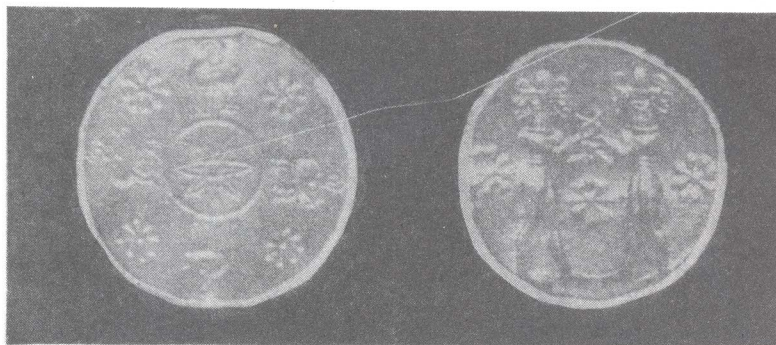
إن كلمة "حضارة" تعني مجموعة القيم وطريقة الحياة التي تميز شعباً من شعب آخر، كما أنها — أي الحضارة — تعني مجموعة من الأفكار والمعتقدات والاتجاهات التي تميز الإنسان المتحضر.

وترتبط الحضارة بمعنى Culture، ولذا يطلق العلماء تعبير Civilization بالثقافة الحجرية القديم، وعلى هذا الأساس فإن حضارة منطقة ما تمثل كل مظاهر الإنتاج مادياً أو معنوياً، وهي تدل على وجود مجتمع مستقر يتمتع بصفات خلقية وسلوكية ويحمل أفكاراً ومعتقدات وله طرق معيشة معينة ولديه وسائل إنتاج، ولهذا المجتمع موقع جغرافي محدد...





ختم دائري تظهر فيه بعض الاشكال الغريبة عشر عليه في منطقة ف ٣



ختم ذو وجهين من الحجارة الخضراء يحيط به طوق الذهب - ف ٦



ختم من حجر الاستيتايت - منطقة ف ٦



ختم مستدير من حجر الاستيتايت - ف ٦



من هنا يمكن القول إن الكويت، وكجزء من منطقة الخليج العربي مرت بنمط من أنماط الحضارة، وخلف إنسان المنطقة تراثاً أثرياً كبيراً، وتمثل هذا التراث الأثري بإنتاج الإنسان المادي والمعنوي (الأواني الفخارية والحجرية — الأختام — التماثيل — العمارة — أدوات الزينة — المدافن — المعابد — المنازل).

وفي الحقيقة فإنه يصعب الفصل بين الآثار المادية والآثار المعنوية إلا أن تقسيم الآثار يراود منه سهولة تناولها في الدراسة وإلا فإن الأختام هي: إنتاج مادي ولكن نقوش تلك الأختام تعبر عن المجال الفكري والعقائد. ويمكن قياس ذلك على مختلف الآثار المكتشفة.

ويستطيع العلماء تحديد عمر الآثار المكتشفة وتصنيفها ومن ثم يمكن تحديد الفترة الزمنية التي عاشها الموقع الأثري، وتصنيف المراحل الحضارية التي مر بها الإنسان في هذا الموقع.

وإذا ما خلاصنا إلى التعرف على معنى الحضارة أو الثقافة وإذا ما عرفنا الآثار وأهميتها وتقسيماتها نحاول تطبيق هذين المفهومين على الكويت كموقع جغرافي ضمن وحدة جغرافية متميزة وذات أهمية استراتيجية واقتصادية.

ارتبط تاريخ الكويت الحضاري بتاريخ الملاحة البحرية منذ أقدم العصور، وارتبطت أرض الكويت وجزرها جغرافياً بمنطقة الخليج العربي التي لعبت دوراً أساسياً في تشكيل حضارة ذات نمط معين.

يعتبر الخليج العربي حوضاً قليل الغور يجري في اتجاه جنوب شرق على امتداد 800 كيلو متر من رأس

الخليج إلى شبه جزيرة مسندم ورؤوس الجبال التي تبرز من مرتفعات سلطنة عمان وتكاد تغلق مدخل الخليج مكونة مضيق هرمز الذي يبلغ عرضه نحو 80 كيلو متراً بينما يبلغ عرض الخليج عند رأسه نحو 224 كيلو متراً ويبلغ أقصى اتساع له 320 كيلو متراً.

ويمكن القول إن الخليج ما هو إلا امتداد طبيعي للمحيط الهندي، وتقوم على سواحله الغربية مجموعة من الدول العربية أما سواحل الشرقية فتقع ضمن جمهورية إيران الإسلامية.

ويعتقد البعض أن هناك عدة عوامل جيولوجية أدت إلى تكوين الخليج حيث ظهرت الفتحة التي يشغلها الآن مضيق هرمز وتدفقت مياه المحيط الهندي ثم تطورت تكوينات الخليج خلال العصور الجيولوجية وبالذات في عصر الايوسين (العصر الجيولوجي الثالث) والعصر الحديث Recent.

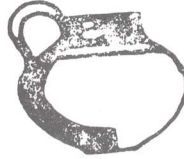




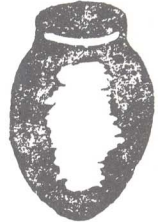
٢



٣



٤



٥



٦



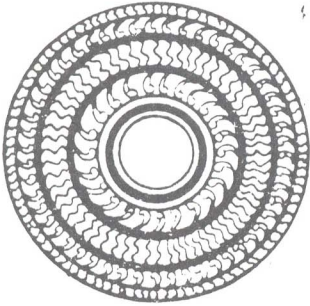
٧



٨



٩



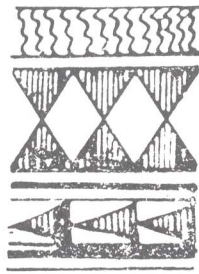
١٠



١١



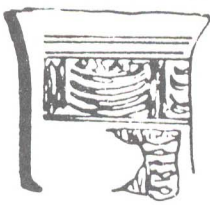
١٢



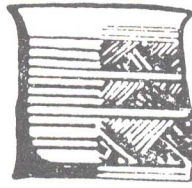
١٣



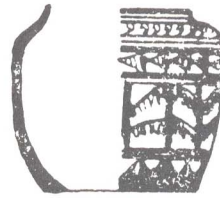
١٤



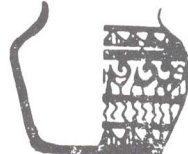
١٥



١٦



١٧



١٨

نماذج فخار وزخرفة السليج العزني



أدى الموقع الجغرافي لمنطقة الخليج العربي إلى أن تتبوأ المنطقة مكانة حضارية مهمة وتؤدي دورها كعامل ربط بين مركزين حضاريين أساسيين هما وادي السند وبلاد الرافدين، كما جذبت مياه الخليج السكان إلى مزاوله نشاط اقتصادي بحري وبخاصة في الجانب الغربي منه.

لاشك أن منطقة الشرق الأدنى القديم، الذي يضم الوطن العربي بحدوده الجغرافية الحالية وإيران وتركيا وباكستان، تتبوأ المكانة الأولى في التوصل إلى مراحل حضارية بارزة وسبقت العالم كله في التوصل إلى اكتشاف الزراعة واكتشاف الكتابة والارتقاء بالإنسان إلى مستوى حضاري في شتى ميادين الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والفكرية والدينية.

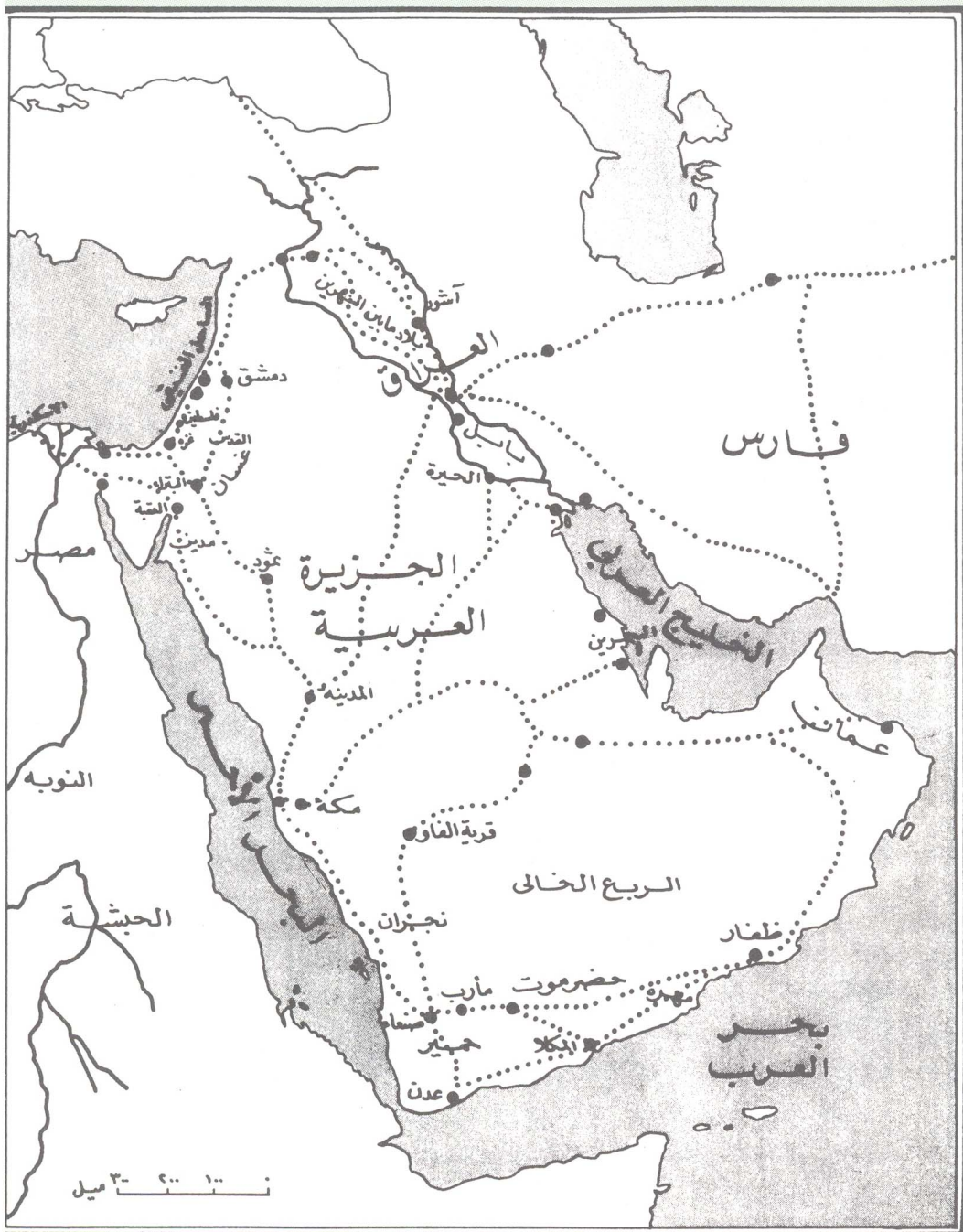
أما بالنسبة للكويت ومنطقة الخليج العربي فهناك شواهد أثرية تدل على انتاج حضاري متميز كما أن هناك أدلة نصية ووثائق تشير إلى تاريخ وحضارة المنطقة منذ الربع الأخير من الألف الثالث ق.م.، أي منذ عام 2334 ق.م وهو التاريخ الذي ظهر فيه الملك السامي سرجون الأكدي في جنوب العراق.

ويمكن تتبع الشواهد الأثرية في دولة الكويت اعتباراً من حوالي 2600 ق.م، وهي شواهد تتعلق بحياة الإنسان اليومية ومعتقداته الفكرية، وتتركز التركة الأثرية في جزيرة فيلكا علماً بأن هناك مواقع أثرية أخرى مثل جزيرة أم النمل (سابقاً) وتل الصليبيخات ووادي الباطن والموقعان الأخيران يمثلان عصوراً تاريخية أقدم من موقع فيلكا حيث عثر فيهما على بعض الأدوات الحجرية المنتمية إلى العصر الحجري الحديث، ويمكن تحديد تاريخ هذه

المرحلة بحدود 5000 ق.م. وتمثل جزيرة فيلكا موقعاً أثرياً بحري الطبقة وتظهر فيه حلقات المراحل التاريخية متصلة تقريباً وإن كانت أقل وضوحاً من مواقع البحرين الأثرية.

ومن الناحية الأثرية عثر على أوان فخارية وأوان حجرية بعضها يحمل زخارف هندسية أو حيوانية أو إنسانية. وأبرز ما يمثل جزيرة فيلكا الأختام الدائرية الشكل وهي أختام تمهر بها البضائع وتدل على الملكية الشخصية غير أن أهميتها بالنسبة للمؤرخ تلك النقوش التي تحملها طبعات تلك الأختام. فهي نقوش تعبر عن بيئة الإنسان المحلية البحرية، وتصوراته عن الكون وعقيدة الخلق الأول للإنسان والكون، كما تصور بعض الأنشطة اليومية للإنسان كالزراعة والإبحار والصيد وإقامة الطقوس الدينية، وتتميز أختام جزيرة فيلكا ومعها أختام دولة البحرين بنمط





فني وصناعي لا مثيل له في أي مكان وإن كانت قد تأثرت هي ببعض الأفكار الفنية التي تظهر على طبعات أختام بلاد الرافدين اسطوانية الشكل وطبعات أختام وادي السند مربعة الشكل.

ولا ينبغي أن نغفل معالم أثرية تعبر عن فكر الإنسان، وهي التماثيل والمعابد والمنازل السكنية، وهي آثار تبدو في جزيرة فيلكا أقل وضوحاً وثراء من مثيلاتها في البحرين أو في دولة الإمارات العربية المتحدة، التي لا يمكن الفصل بينها فصلاً قاطعاً، فهي جميعها تمثل تراث منطقة بحرية واحدة، إلا أن المقارنة ضرورية لاستكمال الصورة التاريخية لمنطقة الخليج العربي. ومثال على ذلك فإن دراسة المدافن في البحرين والإمارات (وهما المنطقتان اللتان عثر فيهما على مدافن تنتمي إلى الألف الثالث ق.م) تعطي فكرة واضحة عن معتقدات الإنسان الدينية وبخاصة ما يتعلق بالحياة الأخرى.

أما أدلتنا النصية فمصدرها الأساسي نستمد من وثائق عراقية قديمة والقليل جداً من النصوص يأتينا مباشرة من الكويت أو البحرين أو الإمارات. وهي وثائق متعددة الأغراض منها وثائق سياسية تبين سياسة الملك أو حروبه أو قراراته، ومنها وثائق قانونية وأخرى اقتصادية ومنها رسائل شخصية وبعضها يدخل ضمن الأساطير والكتابات الأدبية.

ولا شك أن مجمل الوثائق الرسمية والسياسية والاقتصادية يشير إلى مملكة دلمون أو جزيرة دلمون أو الخليج العربي، كما تذكر ممالك أخرى.

والراجح بناء على دراسة الآثار والنصوص، أن مملكة دلمون هذه في رأينا تمثل منطقة الخليج العربي وتمتد من رأس الخليج لتشمل الكويت وجزيرتها

الأثرية فيلكا، والبحرين وشرق الجزيرة العربية والإمارات ومرتفعات عمان، وقد كانت البحرين عاصمة هذه المملكة التي ازدهرت اعتباراً من منتصف الألف الثالث ق.م. وقد تعرضت للحرق والتدمير على يد الملك الأكدي سرجون الأكدي، ولا تزال آثار حريق العاصمة واضحة، إلى جانب ما ذكره هذا الملك في نصوصه من أنه أحرق دلمون واستولى على خيراتها وعين حكاماً يحكمون نيابة عنه، كما أوصى خلفاءه بأهمية تبعية دلمون لدولة أكد وعليهم أن يشددوا قبضتهم عليها.

إلا أن سياسة العنف هذه تغيرت في مراحل لاحقة حيث يستفاد من النصوص الملكية والاقتصادية قيام علاقات حسن جوار مع مملكة دلمون استمرت فترة طويلة جداً، لكي يعود النشاط العسكري مرة أخرى في منتصف الألف الأول ق.م. عندما يذكر الملك سرجون الأشوري في



## وخط سيرها إلى بلاد الرافدين المواد النجارية



نصوصه أنه حارب منطقة الخليج ويذكر اسم ملك دلمون "أوبيري".

ولو أردنا استخلاص نتائج من مجمل الوثائق نجد أن دلمون بجزرها وموانئها لعبت دوراً مهماً في دعم حضارة بلاد الرافدين وازدهار مدنها، واستفادت هذه المملكة من موقعها الجغرافي ف لعبت دور الوسيط بين بلاد الرافدين ووادي السند من جهة وبين بلاد الرافدين وجنوب الجزيرة العربية من جهة أخرى، ونمت فيها حضارة راقية محلية الطابع إلى جانب المؤثرات الحضارية الخارجية التي طعمت بها معالم حضارتها المحلية. واستمرت مكانة هذه المملكة على المستوى السياسي والاقتصادي والحضاري ما يقارب الألفي سنة أي اعتباراً من حوالي 2600 إلى حوالي 700 ق.م. إذ ظهرت قوة آشور كإمبراطورية قوية استولت على جميع مناطق الشرق الأدنى القديم لبدأ بعدها صراع دولي من نوع جديد ظهرت فيه قوى دولية جديدة تمثلت بالإمبراطورية الفارسية ثم القوة اليونانية، وبالتبعية تدخل منطقة الخليج ضمن هذا الصراع الدولي ويختفي اسم مملكة دلمون، كما ينتهي الصراع من أجل السيطرة على الخليج بين الفرس واليونان ثم بين الفرس والروم إلى صراع على منطقة الشرق العربي، إلا أن ظهور الدعوة الإسلامية وتأسيس دولة المسلمين في المدينة وانطلاق الفتوحات الإسلامية أعاد إلى المنطقة وجهها العربي ووحدة أقاليمها وتبدأ مرحلة جديدة في تاريخ إنسان المنطقة.

وخلاصة القول أن الكويت كجزء من منطقة الخليج العربي وكموقع جغرافي، أدت دورها في تاريخ وحضارة إنسان منطقة الخليج العربي منذ أقدم

مراحل التاريخ، ونتيجة لأهمية دورها الجغرافي كانت ولا تزال ذات أهمية استراتيجية واقتصادية بالنسبة لمراكز القوى المجاورة والقوى الدولية، ولو أردنا الإسهاب في تناول الأحداث القريبة إلى الذهن لاحتاج الأمر إلى جهود أكثر من متخصص في مجال التاريخ والعلوم السياسية لاستكمال سلسلة المراحل التاريخية ابتداء من أقدم العصور إلى يومنا هذا.

ولا نقصد حين نتناول تاريخ الكويت القديم أن نبرز الكويت ككيان حضاري وسياسي قائم بذاته منذ القدم، ولكن نهدف إلى التعرف على دور أدته المنطقة المعروفة باسم الكويت الآن كجزء من منطقة أكبر هي منطقة الخليج العربي وربما لعبت المنطقة دورها ضمن حضارة وتاريخ أشمل ألا وهو تاريخ الوطن العربي بحدوده السياسية المعروفة الآن.



# الأفـرى تخرج في زمن الحرب

د. مختار علي أبو غالي

تقديم..

اختبر الغزو العراقي معادن النفوس، وعجم أعوادها، فأفصحت عن كوامنها، وطفّت على السطح حقائق خبيثة لم تكن لتظهر إلا في غبار الحرب، وسنحت الفرصة لقراءة النفوس من الداخل، وهو ما سجلته عين الشاعر وهو تحت نير الاحتلال، بعنوان: «مشاهد في زمن الحرب»، ولأن الحرب وبال ومباعة ومستنقع كرية، فقد اتسمت بعض الأنماط بسلوك انحرافي، ومنها النمط الذي ننشره اليوم، ولأن سلوك النمط لم يكن فاعلا في توجيه المسار العاطفي والوجداني العام، مع أو ضد قضية الساعة، لم يسلس الشعر قياده للشاعر يومئذ، فمثله يحتاج إلى صناعة خلوة نوعية تحاصر النمط في قوقعته المتكلسة، وتستنطق أغواره تحت نيران موقد هاديء.

بالله لماذا تلتفين على جسدي؟  
تتقبضين وتنبسطين على جسدي؟

أيتها الملعونة  
من يدري أنك حين تدق طبول الحرب  
يتسلل رأسك من خلل العشب  
وهناك تنتصبين عمود رمال  
سبعة أيام وليال

لمضاجعة الصحراء  
قولي بالله لماذا حين تدق طبول الحرب  
أتسل كل صباح ومساء  
للملاقاتك منخلع القلب؟!  
أداراً في خوذات الجند  
أتهجد.. حتى أنهد

لإله لا أعرفه.. لا يعرفني  
وكأنني أكتنه الأسرار  
في أروقة المعبد

وهناك.. أيتها الملعونة  
تلتفين على جسدي المنهار  
وسمومك في بدني تمتد.. وتمتد  
قولي بالله عليك.. لماذا  
— أيتها الأفعى الملعونة —

حين تدق طبول الحرب  
تنبثقين من الأعشاب

وهناك تلتفين على جسدي؟  
أبغى أنت.. مُقدَّسة في محراب  
تتهجد لإله الحرب؟

قال الراوي:

الأفعى حمالة أوجه

لا أدري ماذا يقصد بالأفعى  
لكنني أحس - لو صدق الحدس -

هذا قول فاحت منه رائحة الجنس  
عفوا... لو خرج القول على حد الشعر  
هذا ليس مقامي  
بعض الأنماط هنا مرضى  
فلأتقنع بقناع طبيب الحرب  
- ياسادة:

الحرب تزيل الوهم  
وهذا شكل من أشكال الإشباع  
هذا نمط لا ينحدر بقدر نخشاه  
فلم يكن النمط مثالا نتمناه  
هذا يتخلص من ضغط حضارتنا  
فتمر غرائزه المكبوتة بالإشباع العابر  
لا يتسبب هذا في صدع الأخلاقية  
هذا ما تحدثه الحرب.. تعريه

وعلينا أن نتلقى تحذيرا  
ألا نؤذيه.. ونلاحقه بالظلم  
ماذا يفعل والذهن السابق فيه.

يوازي ويعيش مع اللاحق  
مطمورا في السلم  
لكن يرتد وينكص للذهن الأول  
ما حل عقاله

ما خلع جلابيب الدولة  
وأنا كئي ثقة أن النمط

سيرجع للجلباب  
صباح اليوم التالي  
عقب التحرير

ويمارس أخلاقيات  
ربما تصل

إلى حد

الوعظ

الديني



«صرخة العقل»  
إلى طاغية العراق

ما الذي بدّلك؟  
تصرخُ الريحُ.. محمومةً في دمي  
والإجابات....  
بئراً من النار...  
دوّامةً من رمادِ المِراةِ...  
قد كان هذا حسابك للريح...!  
كيف يكون حساب الخسارة؟  
من حقّ صاحبك المتسرّبِل بالشكّ  
أن يسألك  
ما الذي بدّلك؟

اكتشفنا سوياً....  
سراديب تُفضي إلى الحكمة الأبدية  
ثم اكتشفنا....  
تماثيل للعدل..  
ثم اكتشفنا الورودَ على حافةِ الأفقِ  
ثم ملأنا فراغَ الحواديث...  
بالدفع....  
ثم بنينا بيوتاً...  
لها هيئةُ العشق....  
ثم أضأنا سماءَ اكتشافاتنا  
وأعدنا مصالحةً النخل....  
نحنُ حلمنا....  
ونحنُ مشينا...

# صرخات في صحراء الموت

أحمد فراج

ونحنُ صنعنا...  
ونحنُ  
ونحنُ  
لماذا إذن تتوغلَّ وحدك  
فيما يحرمه الحبُّ...؟  
ليس لنا أن نبذلَّ أغنيَةً  
يتحلَّى بها الموجُ....  
ليس لنا أن نطيلَ الوقوفَ  
لكي يغمضَ البحرُ أعينه..  
ثم يغفو قليلاً  
ثم يصحو...  
ويرصفُ - في غابةِ الجرحِ -  
للعاشقين سبيلاً  
فلماذا إذن تتوغلَّ وحدك  
فيما يحرمه الحبُّ...؟  
ليس لنا أن نجربَ أفكارنا  
في عقولِ سوانا  
وليس لنا أن نجربَ إحساسنا  
في قلوبِ سوانا  
وليس لنا أن نهربَ أنجمنا  
لسماءِ سوانا  
وليس لنا...  
أن نضيّعَ أحلامنا  
بسمِ كنا... وكانَ  
وليس لنا أن نراوغَ بالزيفِ  
تحت شعارِ منانا  
لماذا إذن تتوغلَّ وحدك



فيما يحرمه الحب؟  
هل تستطيع المدافع  
أن تجبر الزهر أن ينتمي لرؤانا؟  
وهل تستطيع الصواريخ  
أن تجبر الفجر أن يتلهف للركض خلف  
خطانا؟  
وهل تجبر الطائرات.. الكواكب  
أن تستطيل كقاع نوازعنا...  
ثم ترسم قوساً من النور خلف مدانا؟  
وهل تستطيع القنابل...  
والبارجات الثقيلة...  
أن تقنع الظل أن يتدفق نحو سمانا؟  
لماذا إذن تتوغل وحدك  
فيما يحرمه الحب؟  
يا صاحبي...  
قد أحل لنا الله  
أن نقتفي أثر العطر  
سراً...  
وجهرًا...  
أباح لنا... أن نطارد قافلة الوهم  
قهرًا...  
ومكرًا...  
أباح لنا أن نغير على مدن الصمت  
والجزر الكاذبة  
فلماذا إذن تتوغل وحدك  
فيما يحرمه الحب؟  
عبادة الشمس...  
تغسل أحزانها في المساء..

وتجعل من وجهها  
بوصلةً للنهار  
والبراكين تمضغُ نيرانها  
ويشاء لها الله....  
ناراً بخير  
وناراً بشر  
والنخيل...  
يوجهُ أغصنه حيث شاء له الله  
ينضجُ تمرُ اليمين...  
ويذبلُ تمرُ اليسار  
والرياحُ تهبُّ....  
يميناً بخير  
وشمالاً بشر  
والينابيعُ مغلقةٌ...  
تتفجرُ....  
نبعٌ بخير  
ونبعٌ بشر  
والعناقيدُ....  
ترجيءُ أفراحها للربيع...  
فينضجها صبرها....  
إنها حكمه الله....  
يمنحُ من نوره من يشاء  
أأنت... تحاكمُ ربَّ العباد  
إذا وهبَ الناس...  
مما ملك؟  
ما الذي بدلك؟  
ما الذي بدلك؟



عاشقُ للتراب،  
تعلَّمتُ من غيمةٍ  
سرَّ هذا الحنينِ  
إليه،  
وكيف أريح،  
على ضفتيه،  
عذا بي.  
وأوجزُ في الشرحِ  
قبل العناق،  
وأملأُ كَفَّيه بالطلِّ،  
قبلَ السؤالِ عن الحالِ.  
بالأمنيات،  
أدقُّ نوافذِ خطوته،  
وأمدُّ غنائِي  
خطوطاً..  
تزيّنُ جبهتهُ الحانيةُ!  
عاشقُ للتراب،  
أليفٌ،  
لَهُ أَنْ يَعيدَ  
إِلَيَّ المحبَّةَ،  
في كلِّ فصلٍ،  
إذا شاءَ،

## ضفة عشق للتراب

معشوق حمزة

باقّة نبضٍ  
ترشُّ على جسدي الروح،  
من وردة،  
نسجتُ عمرها  
وشوشاتُ العصافير،  
في ظلّ صفصافةٍ نائيّةٍ!  
عاشقٌ للتراب،  
نحيفٌ هوائي،  
يرتلُّ أنفاسه.  
لا يملُّ من الحبِّ  
خلفَ الخريف،  
يصافح في خجلٍ  
أمنيات المساء،  
يردُّ إلى الريحِ  
أسرارَه الواشيّة!  
عاشقٌ للتراب،  
أنا..  
كلّما مدَّ جذرٌ أصابعه،  
وتشبَّثَ بالصخر.  
يرسلُ أحلامه  
زادَ وجدي،  
وأسرفتُ في الحبِّ



حتى ألا مس  
بالرئتين ارتعاشه للماء  
أسبح في نسغ  
قامته الجائيه!  
عاشق للتراب،  
جميل حبيبي بسمرتيه،  
حين يصحو،  
مع الفجر،  
يتلو القصائد،  
يدعو إلى صدره  
ضحكة الريح،  
والشمس والطير،  
والحاملين السنابل  
في دمهم أمنيّه،  
عاشق للتراب،  
دَمّ في عروق يديه.  
تعلمني راحتاه  
حروف الهجاء،  
وأكتبه  
في رسائل ممهورة  
بالعبير  
إلى قمة عاشقه!

# ياسمين

د. نصر عبد القادر

«يَاسْمِينُ..»

«مَنْ يَرِيدُ الْيَاسْمِينَ؟»

وهوى صوتٌ حزينٌ..

كالأنينِ

في ضجيجِ العابرينِ

وصدى الأبواقِ يعوي.. في جنونِ

ودُخانٍ أسودٍّ..

يلتفتُ كالأفعى.. على جسمِ المدينة!

وغناءً ماجنٌ.

يصرخُ من فوهةٍ مذياعٍ لعين!

آه.. يا صاحبةَ الصوتِ الحزينِ

لم يعدْ في رثةِ الكونِ مكانٌ للعبيرِ

فتماثيلُ الحديدِ..

وجباهُ الصخرِ.. في (العصرِ السعيدِ)

لا تميزُ العطرَ.. من زيتِ المَحْرَكِ!

كيفَ للبازلتِ أن يُدركَ بَـوَحَ

الياسمينِ؟!؟

كيفَ للفــــولاذ.. أن يلمَسَ قلبَ

الياسمينِ؟!؟



آه.. ما أقسى الحنينُ  
لزمانٍ..  
ضاعَ كالحلمِ.. بأمواجِ السنينِ  
قبلَ أن تُغتالَ في الأرضِ البراءةُ  
حينَ كانَ الحالمونَ..  
في ضفافِ النهرِ - عصراً - يلتقون  
يشترّون الياسمينَ  
لم يُعدْ في عصرِنا الجَهْمُ الضنينُ  
مَنْ يُوشِي بالأزاهيرِ.. إزارَهُ  
أو فتاةً.. تشبُّكُ الوردَةَ في الشعرِ  
الحريزُ  
نحن في عصرِ الشعور المستعارة !  
والوجوه المستعارة!  
خانت الأيامُ عهدَ الياسمينِ  
[أوشكتُ تسقطُ تحتَ العجلاتُ]  
أفسحِ نهرَ الطريقِ..  
للغزاةِ الفاتحينِ  
للدناصيرِ التي تنفتحُ سُمّاً.  
في العيونِ  
لسباقِ الموتِ بينَ اللاهثينِ

للأفاعي الزاحفة..  
والعيونِ الخائفة..  
والأيادي المستميتة..  
فوقَ بعضِ الأرغفة!  
أفسحي نهرَ الطريقِ  
واكتفي - مثلي - بمראي العابرينِ  
وأنسي.. في رحلةِ الحزنِ..  
بأحزانٍ رفيق..  
شاعرٌ - مثلك - مجروحٌ طعينٌ  
ذبلتَ بين يديها  
زَهْرَاتُ الياسمينِ  
واختفى صوتُ حزين..  
كالأنين..  
في ضجيجِ العابرينِ  
وتندَّتْ بالدموع..  
صَفْحَةُ الوجهِ الوديعِ  
ليتها كانت تبيع..  
أَيَّ شَيْءٍ..  
أَيَّ شَيْءٍ..  
غيرَ هذا الياسمينِ!!

# شعلة النوى

يعقوب عبدالعزيز الرشيد

فلظى الشوق يستعر  
جعلا الروض يزدهر  
زانها الدل والخفر  
وأعيدي لنا السمر  
كهزار على الشجر  
دفقة الطل للزهر  
غمر القلب بالفكر  
داعبي شوقي الخفر  
قدم الناي والوتر  
نقما يرقص الحجر  
وتدنى بها العمر  
نبعد الهم والضجر  
قد بدا الليل ينحسر  
قبليني مع السحر  
مشرق الوجه والصور

داعبي الكأس وارقصي  
من جمال ومن سنا  
فليالي الهوى سمت  
فاترعي كأس وصلنا  
لنناغي شروقنا  
بقلوب ترى الهوى  
فأوار النوى طفى  
قربيني من المنى  
فجمال الهنا لنا  
فأعزني لي حبيتي  
فجراحي تعاضمت  
وتعالي حبيتي  
هددني فإنه  
واطفئي شعلة النوى  
فصباح لنا بدا



لَا تَبْتَئِسْ  
 إِنْ كَانَ خَنَجَرُنَا  
 أَصَابَكَ - يَوْمَهَا -  
 فَقَدْ أَنْجَرَحْنَا  
 مِنْ خَنَاجِرِ بَعْضِنَا  
 وَالْقَهْرُ قَطَعُ  
 كُلِّ أَصْرَةٍ..  
 وَالْهَبْ ظَهْرَنَا  
 سَوْطُ «الْمِعْرِ»  
 فَإِنْ حَمَلْنَا الْعُمَرَ  
 عُوقِبْنَا  
 بِقَطْعِ ذِرَاعِنَا  
 وَإِذَا زَهَبْنَا  
 نَسْتَبِقُ  
 فَالذُّبُّ عِنْدَ  
 مَتَاعِنَا  
 أَعْشَاشُنَا  
 وَهَبْتُ مُحِبَّتَهَا  
 لْغَيْرِ فِرَاحِهَا  
 فَتَعَهَّدْتُهَا السَّافِيَاتُ  
 وَأَعْمَلْتُ - فِينَا - مَنَاسِرَهَا  
 الْجَوَارِحُ  
 فَاتَّخَذْنَا الشَّارِعَ الْخَلْفِيَّ  
 مَلْتَجًا  
 وَمُنْقَلَبًا  
 وَمِنْ جَوْعٍ

# اعتذار.. إلى نجيب محفوظ

عبد الستار سليم

ومن عطشٍ  
تعبنا  
فانتبذنا - بعد إحباطٍ -  
مكانا - من قبيلتنا -  
قصياً  
ثم خاصمنا رؤاك  
وما قرأنا  
من رؤاك  
سوى اسمها  
ما كان خنجرنا  
يريدك - أنت بالتحديد -  
لكن كان يبغي  
أبي معنى  
يقتله  
لا فرق عند  
الخنجر الموتور  
وهو بقبضة الكف  
التي  
ضمت على النّزف  
الجوانح  
وعدا يمزق بعضنا  
بعضا  
فمن منا - بربك -  
يبتئس!!؟

من أين .. «شاعري»  
 تجيء هذه اللحنُ  
 زاخرةً بفتنة الجمال،  
 ساحرة بروعة الفنونُ  
 تثيرني، وتستميل قلبي المفتونُ  
 فمرة.. تلمسني بلطفها الحنونُ  
 ومرة.. يعصف بي.. عبرها المجنونُ  
 ومرة.. تشرق في العيونُ  
 إشراقة الصّباح  
 وفي ستائر الدّجى  
 تغفو على جراحي  
 وتستريح جنب سرّي المكنونُ  
 من أين شاعري  
 تجيء هذه اللحن؟!..

\* \* \*

سلي الربيع عندما يفتّح الورود  
 وعندما يلثم في حنانه الشفاه والحدود  
 وعندما يحمل في سلتة  
 حدائق الوعود  
 وعندما يرسل من أشجانه

داود

د. أنس داود



غموضه المعبودُ

يلمس في أعماقنا

أوتارَ ذكرياتنا

ويوقظ الرُّعُودُ

يأخذنا بِسُحْرِهِ

لعالمٍ بلا حدود

\* \* \*

سلي الطبيعة الودُودُ

النَّهَرُ والأشجار والغيومُ

وروعة النُّجُومُ

وهالة البدر الذي

يرحل في الأعماق

سِحْرُهُ الرَّؤُومُ

سلي الجمال عندما

يبتدع الأغصان كالقودود

يبتدع الياسمين كالنهودُ

سلي اللهب عندما

يبتكر الوميض

في الشِّفَاءِ، في العيون السُّودُ

سلي الجمال المطلق المشبوبُ

في روائع الأشياءِ

في بدائع الوجودِ

\* \* \*

إن تسألي الرِّيْثَةَ

في استئثاره الألوان

في عطائها الشَّرُودُ

إن تسألي الإِزْمِيلَ

في التَّلَامُسِ الحميمِ،

في التَّنَاعُمِ المنشودِ

إن تسألي القياثر التي

ترنَّحتْ بحلمي المفقودِ

إن تسألي الحروف

في إيقاعها المخبوءِ

والمشهودِ

فإنَّها ضَرَاةُ الفَنَّانِ

- يا صغيرتي -

في معبد الوجودِ

وبعض ما يريقه العابد

في تَبَتُّلٍ لربِّه المعبودِ.

# ييدي لا تشير إليها

عصام ترشحاني

لمن أول الحلم يرنو.. ؟

كتاباً.. كتاباً مشيتُ

حملتُ دَمَ الشعرِ

بين خضاب رمادي

حملت احتراق النساء اللواتي

انتظرنَ

طويلاً جوادي

وصرتُ إذا لَابَ وردٌ رجيّمٌ

وداهمَ نبضي

أُبَعَثَرُ أَرْضِي..

وَأُزْجِي إليها

جنون امتدادي

لماذا إذن

والمديحُ المقدّس للغار،

حيث الغناء لهُ

طعمُ لُبِّ الثَّمَارِ ؟

لماذا.. على غفلةٍ

يُغْمَضُ العشقُ أجراسه



والقوافي التي  
يتشاجر فيها النّشازُ الجميلُ  
تعود إلى نعيشها الحجري..  
لماذا إلى بَعْلٍ أوجاعها  
والمدى مقفلٌ  
تنزوي ربّة الانتحار؟؟  
لقد جرحتُ لهجة البارقات  
وصارت خطاي بغير طيورٍ  
تداعى بنا الشوق  
نَجْمين للخوفِ  
نَجْمين للموت.. صرنا  
وآل الوميض الذي يصطفينا  
إلى الانهيار  
وها... بين رقص الهلاك..  
وحزن الخلاصِ  
يدي لا تشير إليها  
وقلبي..  
يشير إلى الانفجار.

## كاتيوشا باغاتشي

تقديم بقلم المترجمة : منار أرناؤوط

الشاعرة الألبانية « كاتيوشا باغاتشي » من مواليد عام 1956. عرفتھا الأوساط الأدبية البلقانية بتأملاتها التي لامست شغاف السكون، لقد جذبھا عالم الطفولة... فعاشت بكل مشاعرھا مع طفلھا.. تنتشي برفيف قلبھا وهي تجدف مركبھا في صفاء الحب.. لتضمد جراح الأيام الدفينة.

كتبت الشعر بعدما طوت سنوات همومھا وقلقھا وفارقت حزنھا وكأبتها، فاستقرت في أسرتها الصغيرة.. لتشدو مع النسيم الأثير بابتسامة مغلقة بأنفاس معطرة.

وهذه قصائد مختارة استوحتها من طفلھا الوليد....

## 1- طفلي.. مصيدة صغيرة:

أغسل ثيابك التي لوثت

أغسلها ثانية

أنظف وجنتيك...

وشفتيك ويديك

فهل أستطيع بابتسامتي

أن ألبسك حذاءك وأنت تخلعه

وتخفي جوربيك

فيبدو لك ذلك لعباً

وفي آخر مرة..

أسحب المصيدة

بعد قوات الألوان

\*\*\*

في أي مكان.. يجب أن تصل

لأبد من أنك تعرف

أنت يامن أعطيتك الحليب

والبيض

يامن قبلت يديه.. ولثمت عنقه

وعينه

مع نسמת الربيع

كلما تأخرت عن تحقيق رغباتك

الصغيرة

تلك الرغبات التي أتابع

وأرغب في أن أدفعها

أن أفترق عنك..

وأشعر بالألم

أن أعاني.. وأفرح

\*\*\*

كلما تأخرت عن تحقيق

رغباتك

تصير ملاكي الصغير

تقرع بعصاك أي باب

فأسرع.. وقد عانيت لأنك

تأخرت

ما أكبر عتبة الباب!!

وما أوسع الحياة..!!



## 2- كم نحن متباعدان:

كم نحن متباعدان  
نتبادل النظر فتفكر في  
وأفكر فيك

\*\*\*

في مسرح القلوب  
تتحني الريح  
مثل جناحي طائرة  
يبلهما المطر  
ولا محرك لها  
وتحت ثورة السماء  
وثقل الثمار  
في المساحات الخضراء  
والجدار المتبدل  
والمطر المنهمر على الطريق  
وأنا أفكر فيك

## 3- لا وقت لدي:

لا وقت لدي للخلوة أبداً  
فالساعات تمضي

محدثه صخباً يقرع في أعماقي  
كأنها طبل كبير في جوفه  
عصافير تقرر  
والغيمة القادمة تطل من النافذة  
وتسرّ إلي أمراً

تصرفني عن سبحاتي  
لا.. لا وقت لدي للخلوة  
والساعات الهاربة تحترق  
4- أريد أن أصارحك:  
أصارحك بأمر لا شك فيه  
لست أدري.. كيف أبدأ  
فالיום طويل.. وذراعاها  
مشرعتان  
مثلما تنشر الأم ثياباً خضراء  
اللون

مثل دجاجة بعد معركة  
والديك مستكين لمطر المساء  
يهرس الهشيم بعصا سحرية  
أرغب في مصارحتك بأمور  
فتقبل إلي باستقامة

وأقبل إليك باستقامة

وتهرب الشمس حزينة

وكأن أسرار النهار

تحتجب تحت الثياب الخضراء  
المنتشرة

### 5- يوم في حياتي:

التمست من الأسطورة أن تقترب

فأباطيلها تسعى طوال الليل في  
البعيد

وعبدت الدروب

وسألت العصفور الصغير أن  
يحلّق

ويقف على غصن شجرة أجاص حيث أمه

وفرخي الصغير يتأهب للطيران

أمرت الصباح أن يتعري..

وهربت

أمام الأعشاب.. أنشد

وكذلك بالقرب من الشجرة  
اليانعة

الكل يقترب من السماء

لبست رداء المشرق

وأثقلت حذائي بالطين والغبار

وأخيراً.. هربت.. وابتعدت

### 6- الهروب:

ما أخفك لترتاح

وما أثقلك لتضطرب

مثل كلمة وداع تؤلم

أو كلمة لقاء تشغلني

تهرب عبثاً

كطفل طريد

مثل علامة لا تبصر..

ولا تستقر في القلب..

والذكرى،

مثل جفاف يثير السأم

لا بخفتك، بل بثقلك المرهق

تدفعني مع الشيخوخة.

ترجمة:  
د. عبد اللطيف عبد الحليم

## خوسيفينادي لا توري

تقديم بقلمها:

ولدتُ في جزيرة جران كناريا، نظمت أول قصيدة وعمري سبع سنوات، ومنذ ذلك الحين، وأنا أزاوّل النظم، ظلت طوال حياتي مشغوفة بالموسيقى، ومنذ صغري وأنا أغني، درست في فن الموسيقى آلات: الفيولين، والبيانو، والقيثارة، بالآلتين الأولى والثانية عزفت في الأوركسترا كونشيترو: Saint-Saens في لاس بالماس، غنيت في كونشيراتات كثيرة، وفي حفلات خيرية في إقليمي، أذكر إحداها وهي حفلة أقيمت بمناسبة ذكرى بيريث جالدوس على مسرح سان كينتین، وقمت فيها بدور «روساريو» سنة 1932، وبمدرید اشترکت في أمسيتين شعريتين، الأولى في نادي ليسيوم النسائي، والثانية في مدينة الطلبة، وكان لدي في بيتي عبر ثلاث سنوات مسرح غرفة: مسرحي الصغير، كان يديره أخي كلاوديو، وافتتح بمسرحية المسافر، جاء بعدها مسرحية



نحو النجوم لدي أندرييف، ثم هاقد وصلت إلى الوهدة، وهي  
لكلاوديو، وقطالينا الكبرى لبرنارد شو، وفرسان نحو  
البحر لسين Singe، في هذا المسرح قمت بمهمة المنشر.

زرت مدريد لأول مرة، وكنت لا أزال طفلة سنة 1924، وفي  
السنوات التالية قمت بزيارات متعددة لمدريد، ولم أعد إليها  
إلا في سنة 1927، قمت آنذاك بزيارتي الأولى إلى باريس، في  
أواخر ذلك العام نشرت ديواني الأول «قصائد وصور»،  
وكما عاونني كلاوديو في أعمال المسرحية الأولى، مد يده إليّ  
أيضا في مسيرتي الأدبية.

نشر ديواني الثاني «قصائد الجزيرة» 1930، ولدي ثالث  
لم ينشر بعد، كما نشرت في الصحف والمجلات الآتية:

*Gaceta literarin, Azor, Verso y prosa, Alfar* أرسم أحيانا، وألعب  
التنس، وتروق لي كثيرا قيادة سيارتي، لكن السباحة هي  
رياضتي المفضلة، وظللت طوال عامين رئيسة نادي  
السباحة في إقليمي، من هواياتي أيضا؛ السينما والرقص.

تقول عن شعرها:

شعري ممتزج تماما بغوامض الأسرار، ولكون الأسرار  
مجهولة لم أتوقف أبدا عن التفكير فيما كانته، إلا أنني أشعر  
بوجودها فقط.

## - 1 -

الماء الصافي في البحيرة

كان مزاة الحور الأسود

بساطا أخضر للسماء

ممزوجا بظلال الأشجار

أه لو كنت أستطيع الولوج.

بقدمي عاريتين.

وأن أكون الريح التي تزرّد الماء

وأن أحرك الحور الأسود

## - 2 -

كل أشواقي رصدتها

لانتظار الغد

كيف يقبل، موشى بزهرة الرتم

البيضاء

أو بزهرة موشاة بالحداد؟

هل تقبل بأحداق محمرة

أو بنظرات شاحبة

هل لك صوت، هل لك بسمّة

أم أنك لا تقدم إليّ شيئا

أيها الغد، يا أفقا غارقا في الضباب

يادفة سفيني الأمين:

إنك منذ أمد، وأنت تقبل إلي

وأشرعتك منشورة.

## - 3 -

لقد قلت لك تلك الكلمة

لأنني شعرت بها غير متوقعة في التو

وقد لملتها صحيحة في الشفاه

ارتبت لحظة في نظرتك

بيد أن تلك الكلمة

- يالها من لعبة طامحة، وقد

تركتني في لحظات عنيدة -

كانت هنا بين الأسنان

واضحة، قوية، طليقة من الحنجرة

وأنت ظللت ذاهلا

تتأملها.

## - 4 -

الأصيل نائم

يستلقي على أوراق الأشجار

تغمض عيونه

من النظر إلى الشارع

الأصيل نائم

حيث يهززه الشجر مستلقيا

تحمله الرياح

تهزز غفوته في الهواء

- 5 -

كم أود أن أقيد - ما بين كفي - برتقالة  
الأصيل

طازجة، دون قشرتها الصفراء،  
اللامعة

منزوعة من القمر، تمشطها السكين

ياله من مذاق الفاكهة الباكورة

الآتي من حفاف البحر، والرمل،  
والهواء

ياله من شعور، أن ينشطر الأصيل  
شطرين

حين يطل الليل من شرفته النحاسية

يلتهم البرتقالة

آه، أيتها الطفلة الكئيبة!!

- 6 -

سنواتي المرافقة لي، سنواتي أنا،  
الملتبسة،

كالأطفال ساعة الخروج من المدرسة  
في فوضى، وبعثرة...

سنوات مغامرة!!

هل هي ثنتان أو ثلاث في الوقت ذاته

يقين غريب لشوق دائم

خفق قلبي ثلاثا وعشرين مرة خفقه المبين

قلبي، صديق سنواتي

أستاذي الطيب الصغير

واليوم لست أدري ماذا حدث لي، ولا  
ما لدي

هل يا صديقي هذه سنة زائدة،

أو سنة مخترمة

- 7 -

كنت تحمل في أقدامك رمالا بيضاء

من شاطئ مجهول

لذا حين وصلت إلي لم أحس بوقع  
خطاك

كنت تحمل في صوتك العريان

لحظة انتظار

لذا حين تحدثت إلي،

لم أستطع أن أعرف مدى صوتك

كنت تحمل في يديك المبسوطتين

زبدا أبيض من ذلك البحر

لذا لم أتمكن من الاحتفاظ

بآثار قدومك الميمون

كل هذا، وأنت جئت باحثا عني

ولكني لم أستطع استكشافك

رمال بيضاء

لحظة انتظار



زبد أبيض...!!

نوم قلق في الساحل الأخضر

تجاعيد أسئلة...

## - 8 -

لست أدري ماذا عندي

هل هي دورات مجنونة لعاصفة  
معتمة

أو راحة بطيئة لمياه راكدة

لكن كل شيء يدور نحو ظلي

ويهز غرب أفكاري

هل البحر، والشمس، والرمل ذاته

والشرع الأبيض المتجه إلى الشاطئ  
المفتوح

هل كل هذا يطفر في أعماق دمي

ويغطي زراعي بصورة عاكسة فظة...

لست أدري ماذا حدث لي

أشعر بأن ساعة ضياء بانتظاري

ذبذبة من المجهول غير متوقعة

في وجنتي المجنونتين، ورفيقاتي  
الحكيما

أشعر بأثر الخفقة الأولى

آه، أيتها البسمات الجذلي لكل الأطفال

والأصوات المنسية لكل العجائز

التفي حولي الآن

واطلبي مني النصيحة

## - 9 -

دورة هذا الضياء

من دون صوت مثل المساء

ماء كدرته الريح

خضراء مثل الفضاء الوحيد

ابحث عني في الشاطئ

فأنا ضائعة في الجحيم السحيق

لن تجدني أبدا

لن تعثر عليّ أصواتك

ولأنواياك المستسلمة

دورات الريح المريرة

الظلال الحافرة لما هو يقيني

فأنا وحيدة في رأس الزاوية نفسها

نور الدورة الضائع، نور الفجر

أبدأ بأحداق الكريستال إشارات

البحر الضوئية

أبحث عني في الفضاء الممزق

بين أخاديد القمر

لن يعثر عليّ صوتك، ولا عنادك

العسوف التائه

لأنني ضائعة في الشاطئ المرير.

# استراحة المحارب

محسن خضر



أصبحت من انفعالي أشد  
أنفاسي بالكاد، فأشعر  
بسخونة الهواء ومقاومته  
لحركة الرئتين. رميتهم في  
المقهى بالجبن. وحاصرت  
أصدقائي باتهاماتي، لاذوا  
بالصمت مقدرين انفعالي  
وان كانت كبرياؤهم المزعومة  
أجهضت محاولتي في دفعهم  
للتحرك والقيام بعمل ما  
ضدهم. أحاديثنا السابقة  
انصبت على أخبار الساعة:  
أموال الريان، ونتائج دوري  
الكرة، وهروب المتورطين  
خارج البلاد، وأسعار  
الدولار، والمسلسل التلفزيوني  
الجديد، وبورصة الرشاوي  
والسمسرة، وضحايا إدمان  
المكيفات الجدد، وفصائح  
الفنانين، وآخر صيحات  
الموضة.

أعرف أنهم يخشون  
زوجاتهم، ويدعون بطولة

أعتقد بأن قدرتي هو أن أغني  
أن أغني وأنا أنمو  
وأخلف حياتي ورائي  
وتظل بعد الألم والغناء  
مكرسة لهذه المهمة  
أن أمر على النجارين كل صباح  
أشرب في الليل مع مربى الخيول  
وأن أسكب أغنيتي في الكتابة  
- يجب أن نفعل شيئاً.

صرخت في زوجتي وسط دهشتها، ونحن نستعد  
النوم في تلك الليلة الشتوية. غالاتها الوردية المثيرة  
وشت برغبتها في الاندماج، ولكني كنت مسكونا  
بهواجسي. لم تتعودني عصبيا مهتاجا، وحاولت أن  
تمتص غضبي فلم تفلح، أعني خشونتي ولكن ما بي  
حيلة، فخطورة الموقف تثقل عليّ وتضغط على جهازي  
العصبي: تنبهني وتؤرقني وتهيجني... اجتزت  
المساحة المحصورة بين الارتياح واليقين. ووحدت  
موقفي: المشاهدة والمشاركة... وهكذا في خلال الأيام  
الأخيرة دفعت دفعا إلى قلب الأحداث.

هل كان باستطاعتي تجاهل الأمر أو ادعاء التباطؤ  
والانشغال...؟ كيف؟ واستفزازهم قد بلغ الحلقوم.

أدق بيدي على مكتبه، ورأسه الضخم بصلعته اللامعة في إيماءة الموافقة كقبة ضريح ولي مجهول النسب، صك أذني سماعي نبضاته الراجفة.

– يجب أن نفعل شيئاً.

تطورت الأمور بسرعة، فأصبحت الشقة خالية بعد أن هجرتني زوجتي إلى بيت أهلها للمرة الأولى منذ زواجنا قبل سبع سنوات. في البداية كانت توافقني على تحليلي للموقف وتأكيدي خطورته، وإن كانت تكتفي بهز رأسها موافقة.. كنت مستطرداً في الحديث حول استفحال الخطر ونحن نتناول طعامنا فقاطعتني متسائلة عن الطبق الجديد الذي أعدته، وأدركت مدى خداعها عندما تذكرت أنها لم تكن تقدم أفكاراً حقيقية لمواجهة الخطر أو تمضي في إدانتهم مثلي.. كانت مستمعة دائماً. كانت هيئتي مخيفة وأنا أستند بكفي على المائدة منتظراً رد فعلها، ولكن أمام جحوظ عينيها الخضراوين وسط وجهها الصغير المستدير أدركت حجم قوتي، وعندما انسحبت على غرفتها باكية لم أتوقع أن تقدم على ترك المنزل، وقد كان.. اتهامات المحقق القانوني في المصلحة كانت متداعية أصابتني بالاشمئزاز، وبرود أعصابه بسحنه العدائية دفعني للصراخ في وجهه واتهامه بالنفاق، وهتفت في وجهه وأنا أقذف بأوراق التحقيق إلى أعلى:

« يارجل.. يجب أن نفعل شيئاً..

تعودت الوحدة، واستغنيت عن رباط العنق وحلاقة ذقني كل صباح، واكتفيت بتناول شطائر الفول في أي مطعم أصادفه في طريقي.

وتجاهلت مجيء أسرتها للفتاهم، عندما أبصرتهم

زائفة في غيابهم، ولكن انضمامي إلى رابطة المتزوجين كشف كذبهم. فداخل الدائرة المحكمة عليك أن تفقد حريتك مختاراً، فهذا جزء من شروط اللعبة.

– ولكننا يجب أن نفعل شيئاً.

اكتفوا بالتمتمة والتهدئة وبت الآمال الزائفة في انفراج الغمة. ولكن طمأنتهم لم تبدد سحب تشاؤمي ولم تزدني إلا توجسا وقلقا.

الأمر فاق التحمل. وقدرتهم على الأذى تخطت الحدود، وضرباتهم المسددة بإحكام نالت من أبرياء كثيرين. يغيرون ليلاً ويفضلون القبض في الساعتين اللتين تسبقان الفجر وأصبحنا نخشى الخروج ليلاً، وعاندنا الكرى في الفراش. وعلا النحيب والعويل لسقوط الضحايا، وصارت هواجس السالمين موعد حلول دورهم في صفوف المنكل بهم. جحظت عينا رئيسي في المصلحة وأنا



الانتكحانة:

- يجب أن نفعل شيئاً.

وأوماً بعضهم برأسه

مشجعا إياي:

اعترضت جموع عمال

مصنع للنسيج في شبرا

الخيمة:

- يجب أن نفعل شيئاً.

خيم الحزن عليهم.

واعترضت مسير حبيبين

في شارع الجبلية هاتفا:

- يجب أن نفعل شيئاً.

فأغرقا في ضحك متصل.

وهزرت يد إمام مسجد

الشعراني بعد صلاة

العشاء:

- يجب أن نفعل شيئاً.

فاكتفى بالبسملة.

واندست وسط طابور

الخبز الطويل أمام فرن

بشارع الجيش:

- يجب أن نفعل شيئاً.

فدفعوني بمناكبهم

خارجاً من الصف متلهفين

على وصول طاولة الخبز

الساخن أمام البائع.

من العين السحرية انسحبت إلى الداخل لإجبارهم على الانصراف وإيهامهم بتغيبي في الخارج..

نفذت خطتي حرفياً: هجرت المصلحة والمقهى، وانقطع الجيران عني متجنبين ظهروري على سلم المنزل. بدا شكلي غريباً في المرأة، أنكرت هيئتي ذات يوم لكنني تجاوزت انفعال الضعف سريعاً مسترداً صلابتي منذوراً لفعل تاريخي أنا.

كمائتهم انتشرت في المداخل والممرات والتقاطعات الحيوية، وبدا منظر الشوارع في الليل مخيفاً، وتضخم صوت وقع الأقدام لخلوها من الحركة، وبدأت المسيرة وكأن منظمة رهيبية تنفذ مخططها الجهنمي لقهرنا وكسر شوكتنا، أما العائدون من معتقلاتهم فلا يفصحون بشيء، وانعقدت ألسنتهم منسحبين إلى كهوف الصمت، متصوفة وموتى يرون ولا يخبرون، يعرفون ويحتجبون، ولم نعد نعرف ما يحدث هناك.. أوفدت شلة المقهى وفداً للتفاوض معي ولكني طردتهم غير آسف عازماً على فضح تخاذلهم. أمدتني كثرة الضحايا في الجنبات بصلابة عظيمة. هببت من نومي مذعوراً مردداً:

- يجب أن نفعل شيئاً.

وجه زوجتي تهياً لي على الوسادة، ولمست بيدي مكانها على الفراش فبدا بارداً، أضأت النور وتجاوزت لحظة الضعف منهي عهد المساومات..

ركلت الشحاذ الذي اعترض طريقي بجوار الأزهر صائحاً محدثاً فزعاً عظيماً به:

- ياكلب.. يجب أن نفعل شيئاً.

واخترقت وفد السياح المتجمعين أمام مدخل

الأطفال من جدوى الحياة..

اندست وسط جموع المنتظرين بميدان العتبة  
عند موقف السيارات العام، حذرتهم من مغبة  
الصمت مذكرا إياهم بمصير أقوام سابقة أهلكتها  
الخنوع، متسائلا عن صورتنا في أعين الصغار عندما  
يكبرون ويفهمون.. أمسكت بصاحب أضخم جثة من  
بين الواقفين هازا إياه وصارخا في وجهه:

- يجب أن نفعل شيئا.

فوجئت بصفعاتهم ولكماتهم تنال كل شيء في  
جسدي، وعرز مسمار مرشوق بحذاء أحدهم في  
إلتي، فشعرت بروحي تنسحب..

الدماء النازفة من جراحي المثخنة لم تزدني إلا  
مضاء، وإعيائي البشع أمدني بصلاية وتحمل غير  
عادين..

لم يكن أمامي إلا أن أقدم على ما فعلت.. بلغ السيل  
الزبي وتجرعت النفس مرارة المهانة، ولم نعد نملك  
شيئا نخسره، فنخاف عليه...

لم يكن هناك مفر من الهجوم.

سأفاجئهم عرايا، سأشق صفوفهم في هجوم  
مباغت يشنت شملهم، عل الناس تتجراً عليهم فتفيق  
من غيبوبتها..

اندفعت إلى قلب ميدان التحرير، ملأت معدتي بلتر  
من الماء أو أزيد، كانت مئات الشبابيك تميز واجهة  
مجمع التحرير الضخم بطوابقه الأربعة عشر  
وواجهته البيضاء المائلة لواجهات أبنية الميدان  
كلها..

اجتزت مدخل المجمع الضخم وذبت وسط عشرات

وصحت بجموع الأطفال

المنصرفين من مدرسة  
ابتدائية بالسيدة زينب:

- يجب أن نفعل شيئا.

فهتفوا فرحين وهم  
يحيطون بي في تصفيق  
وتهليل..

تطورت الأمور إلى

سيء، ولكني لم أجفل:

وصلني خطاب بإنذاري  
بالفصل من المصلحة  
لانقطاعي عن العمل،  
وطردني أصحاب من  
المقهى شرطردة، وعندما  
حاصرني أهل زوجتي عند  
مدخل الشارع محاولين  
التفاوض معي اتهمتهم  
بالتآمر والتخاذل، طالبوا  
بالطلاق فلم أبال وألقيت  
اليمن، وبدأ الجيران في إلقاء  
القاذورات من نوافذهم عند  
ظهوري فادعيت التعجل..

قمت بمحاولة أخيرة قبل  
أن يفيض الكيل بي. لم يخل  
منزل في المدينة من بطشهم.  
وبدا التعذيب والتنكيل أمرا  
طبيعيا، ولم تسلم النساء  
من انتقامهم، وتلملم

الصعود والهبوط.. الآن حانت اللحظة المرتقبة: واستنهضت مثنائي وأخذ عامود البول في التدفق في حرقه مريحة.. خلّطني أسمع صرخات الناس أسفل المتسع، لا أعرف كم استغرق الأمر، إلا أنني هتفت بينما أضغط على عضوي دافعا آخر قطرة فيه.

– يجب أن نفعل شيئا.

بينما كان الشرطيان يهرولان نحوي، كانت الحركة أسفل المجمع تسير سيرها العادي، وقد تكفل الهواء بتفتيت اندفاعه سائلي نائرا إياه إلى رذاذ خفيف، وكانت آخر نقطة تطير منحرفة هابطة إلى مسارها بفعل الجاذبية الأرضية، وخيل لي أنني أسمع ضحكات موميאות أجدادي الفراعنة تهز جنبات قاعتهم بالمتحف.

تذكرت أنني لم أتعلم الأبجدية الهيروغليفية في المدرسة.

الأجساد، كان المصعد معطلا فتحاملت حتى ألقيت نفسي بين كتلة الأجسام فوق درجات السلم، استرحت في الدور الخامس ثم التاسع، كانت حركة المناكب تدفني حينا وأدفعها حينا.. عندما وصلت الطابق الأخير، غافلت السعاة والموظفين حتى اهتديت إلى السلم الحديدي في آخر طرقة جانبية غير مطروقة، تسلقتها في خفة النمر، عندما أطلت برأسي إلى مستوى السطح شعرت بلفحة هواء قوية ولكنها منعشة، لمحت جنديي الحراسة منشغلين باحتساء الشاي خلف حواجز من شكاكات الرمل، قفزت إلى السطح محاذرا إياهما، كانت بنادقهما ملقاة على الأرض في استرخاء.. تخفيت وراء كومة من مكاتب الصاج القديمة وراقبت عقارب ساعتني حتى حانت اللحظة الموعودة.. مثنائي كانت تضيق بضغط عظيم.

سرت على أربع حتى وصلت إلى سور السطح. وازنت نفسي خشية السقوط.. راقبت جموع الموظفين المنصرفين من مدخل المجمع الضخم قرب انتهاء الدوام.. كان ميدان التحرير. يموج بالحركة في هذه الساعة.. على يساري تراس على قوس واحد، متعامدة على المجمع، مسجد عمر مكرم ومبنى وزارة الخارجية الفخم الهادئ ومبنى جامعة الدول العربية الضخم المهجور، فمبنى فندق هيلتون النيل، وبدت قامة برج القاهرة تطل خلف منتصف القوس في بهاء أخاذ بتجاويفه الخشبية المتقاطعة.

وأمامي بالضبط استرخى مبنى المتحف المصري في كسل طويل تسد مدخله عربات شركات السياحة الزرقاء وحلقات السياح.

وظهرت لافتات مداخل مترو الأنفاق تميزها حركة



# حواجز.... وأشياء لا تقال

م. محمد مسعود العجمي



ماء... ماء لوسمحت!

عيناى تصطدمان  
برأسها، شعرها المسدول على  
كتفيها. لا أرى شيئاً آخر.  
منهمكة في الإجابة. اهتزاز  
كتفها الأيمن. أحسدها لاشك  
أنها تعرف كل الإجابات...  
وتقفز الأمنية.. ليتني  
أستطيع اختراق جمجمتها،  
سأجد الإجابة دون شك...  
ليتني أفعل ذلك.... ليتني  
أفعل ذلك ونجحت في  
الاختراق.....

شذرات أناشيد مدرسية

حفلة اجتماعية... وأخرى  
راقصة.

صفعة قوية على خدها من  
شقيقها الأكبر.

..... ويد شقيقها الأصغر  
تغثال صفائرها.

منهمكون في الإجابة، أتصفح وجوههم، صوته  
الغليظ ينتشلني

— انظر إلى ورقة إجابتك.

الأسطر الخالية تعكس فشلي، تهزأ بي.  
يقترّب، وبلطف:

— حاول أن تتذكر.

أنى لي التذكر ولم أقرأ الموضوع محل السؤال.

قاطع الله عادتي القبيحة. أجازف كثيراً بحذف  
بعض الفصول والمواضيع. لا أقرأها ولا أعرج عليها،  
نجحت مرات كثيرة ولكني أدفع الثمن الآن.

سؤالان من ثلاثة أسئلة، لن أستطيع. لن أستطيع  
الإجابة عنها أبداً. سأرسب...

سأرسب، أنتفض من هول ما سيحدث.

القلق، عقربا الساعة، حركات أيديهم التي تسابق  
الوقت، انحناء ظهورهم. أحدهم يضغط على جبهته  
وأخر يهز قدمه بعصبية.

— انظر إلى ورقتك.

وأضاف بقسوة:

— للمرة الأخيرة.

أصرخ للمرة الخامسة:

صورتها تكتب بعض  
العبارات على لوح الفصل.

أحداث زواج أبيها للمرة  
الثالثة.... ووجه والدتها

إحدى المدرسات تعاقبها  
لشقاوتها.  
مدرسة تصفق لها....  
قها.

صورتها وهي صغيرة-  
تسبح مع شقيقها الأصغر في  
حوض سباحة متنقل وهما  
يتراشقان بالماء.

هي- تتصفح أوراق المادة  
التي نقدم اختبارها الآن  
[تلمع في عيني الفرحة....  
بدأت أقترب]

سيارات مختلفة الألوان  
والأحجام والطرز.

صورة شقيقها المغترب.

شارع طويل....

وشوارع أخرى متفرقة.

قصائد متنوعة.... أحمر شفاه.

مناهج دراسية حديثة، سبق قراءتي أجزاء منها.

نظارات

حافظة نقود....

دفتر شيكات....

أقلام للكتابة....

أقلام كحل.....

بطاقات ائتمان...

عقد زواج.

شهادة ميلاد.... ووثائق رسمية مختلفة.

ليل طويل.. كتاب.

مطار فرانكفورت.

ماركات مختلفة لمستحضرات تجميل.  
عطورات، إكسسوارات لانفان، شانل، لانكوم ريفلون،  
كريستيان ديور، إيف سان لوران، جفنشي، كازانوف،  
أستي لودر.

وجوه رجال كثيرة.

صورتها في ثوب أبيض جميل تصلي بخشوع.

هي ترشف فنجان قهوة  
في بهو فندق مشهور، وتبادل  
أحدهم نظرات خاصة.

طوابع بريد. خطابات....  
فواتير.

صورة أطفال..  
إيصالات. لوحات فنية.

طفلة تبسم، قصائد  
متنوعة

والدها يقذف شقيقتها  
الكبرى بجهاز بعد أن أنتزعه  
من يدها.... ومهددا.

أشياء أخرى لا تقال.

صورة كهل برزت ضلوع  
صدره وعظام فكيه، لتعكس  
صورة الجوع والمجاعة....  
والألم.

أحدهم يلاحقها بسيارته  
من مكان إلى آخر.

ابتسامات كثيرة...  
دموع كثيرة.

أطفال أيتام شردتهم الحروب  
وأخرون مشوهون.

صورتني جالسا على حافة النافورة الوحيدة في  
ساحة الجامعة، أقلب أوراق اختبارات سابقة (ابتسم).

صورتها تدفن رأسها في صدر أمها.

شرارة الغيرة تقدح من عينيها، وهي تراه يرافق  
إحداهن

مقاطع كثيرة من أفلام سينمائية....  
مسلسلات.....  
أجزاء من مسرحيات.

عارضات أزياء  
ملهى ليلى.

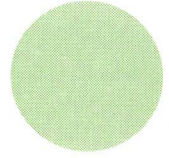
يده القوية تسحب الورقة:  
— حذرتك مرارا لم ترتدع  
— صدقني لم أحاول أن.....  
ويستدير.

سألتني عند باب القاعة:  
— كان قاسيا معك..... كيف كانت الأسئلة؟  
أجبتها بصدق:  
— كنت رائعة.



# انتظار مر

ليلي العثمان



وبين الفضلاء الخارجي  
باتساع المدى. شيء واحد  
يطمئنني، أن صحرائي  
لاتخلو من الماء. أمامي  
الصنبور ينز قطرات بين  
لحظة وأخرى. أما الجوع  
الذي قد يفاجئني فأمره  
بسيط، في حقبيتي سأجد  
مؤونة.

بالأمس لحقت بصغيرتي  
حتى باب المدرسة. ناولتها  
لوح «الكت كات» وحفنة من  
البسكويت المغلف كي لا  
تجوع أثناء الرحلة التي  
ستقوم بها طالبات المدارس  
للمشاركة في استقبال ضيف  
الدولة الرسمي. لكنها وبعد  
أن ابتعدت عنها، ركضت  
لتعيد الأشياء بإصرار:

— سيعطوننا وجبة  
غداء. دعيه معك. قد  
تحتاجين إليه.

لن يسمعنني أحد. حتى لو شحنت كل قوّتي  
وصببتها بحنجرتي وصرخت. تذكرتها، صديقتي  
التي تعطلّ بها المصعد ذات يوم. وكيف استخدمت  
حذاءها ذا الكعب العالي تطرق به الباب حتى انكسر  
الكعب بفردتيه ولم يسمعها أحد.

انتظرت في سجنها ثلاث ساعات قبل أن يتم  
الإفراج عنها. كانت فرصتها ذهبية حين مرّ أحدهم  
ليستخدم المصعد. أدرك أنه معطوب. طرق عليه  
محاولاً. فهبت من الداخل تجيب بطرقات عنيفة  
متوسلة.

فرصة نجاحي ضئيلة. فقد غادر الرواد صالة  
العرض الكبيرة. أغلق الحراس الأبواب. وبقيت وحدي  
في الحمام!

استسلمت بشيء من الرعب أولاً. تدرّج إلى غيظ  
مكتوم. ثم بدا لي الأمر محزناً. شيئاً فشيئاً تحوّل إلى  
— كوميديا — أتأمل فصولها منخورة الأعصاب  
بان انتظار أن تُسدل الستارة وأتحرر.

أغلقت غطاء المراض — جلست عليه — وأخذت  
أتأمل حقبيتي الجلدية الكبيرة معلقة على الشماعة  
الملصقة في باب الحمام، أحسها مشنوقة مثلي، حائرة،  
ضجرة، لكنها أيضاً مستسلمة.

مثل التائه في الصحراء. أحسست المسافة بيني

للاستعمال اليومي، وآخر «شيك» رائع أهذه لي  
حبيبي ذات يوم مع مجموعة من أوراق الرسائل  
الملونة. يوم دخل حاملاً الكيس فرحت فرحاً مجنوناً  
ما استطعت أبوح بسرّه خشية أن يتصورني أغريه  
بالزواج مني بطريقة غير مباشرة. لكنني يومها  
أحسست كأنه رجل بيتي يحمل إليّ الأغراض التي  
طلبتها منه.

أذكر كيف حضنت وجهه الأسمر بين كفيّ وكأنني  
أحضن قمراً انحدر للتوّ من السماء معطراً برذاذ  
الغيم. تلالأت عيناه. همست شفتاه:

— أحضرت لك هدية. أنا المستفيد منها.

— كم أشكر.

هدهد امتناني:

— أنا الذي يجب أن أقدم الشكر. أعرف أن هذا  
القلم سيصب نزيّف قلبك النبيل وحلو مشاعرك.  
ويهديني رسائل دافئة.

ضحكت:

— إذن بضاعتك تُردُّ إليك!

من قلبه جلجلت الضحكة كارتجافة الناي:

— عادة تُردّ البضاعة قبل استعمالها. لكن  
استعمالاتك للبضاعة رائعة.

تذكرته- ووحدتي تكاد تلتهم حتى نبض قلبي.  
أخذت شفتاي ترتلان اسمه. هاج بي الشوق لشفتيه  
الرحومتين تتنّالان على شفتي العطشى كثرغ طفل  
يلعق حليب أمه.

هل كان وعيها الصغير  
يحدث بالذي سيواجهني  
اليوم؟ الآن ساهم، دون أن  
تدري، بحمايتي من الجوع  
حتى انفراج الأزمة. هي ليلة  
واحدة لا بأس أن أقضيها  
جالسة. متيقظة يقرضني  
الوقت والقلق.

أرسيْتُ كل تفكيري  
باتجاه حقيقتي المدلّة، بدأت  
أستعرض محتوياتها  
الكثيرة. شيء مفرح أن تكون  
بداخلها مقالات لزميل ألح  
أن أقرأها، رغم قناعاتي بأنه  
ليس كاتباً جيداً. أيضاً يوجد  
مظروف قدمه لي شاب  
موهوب سبق أن قرأت له  
فتشجع يهديني المزيد. هناك  
قصاصة من جريدة بها  
موضوع لفنان كبير يحكي  
رحلته مع الفقر، الحلم،  
والأمل حتى وصل وتربّع  
على عرش الطرب. سأجد  
إذن ما أتسلى به وأكسر  
رتابة الساعات وأعناق  
الدقائق.

لدي في الحقيبة قلمان،  
قلم عادي رخيص الثمن

بحاجة لمنشفة.

شيء واحد ينقص المكان.  
فراش أنام عليه.. رفرف  
قلبي يشتاقي لفراشي الذي  
ظلّ بارداً، وقاحلاً حتى  
استل الحب خيوط قلبي  
المحكمة وبدأ الدفء ينزلق  
إليه حين أستعيد وجهه  
وأحصد الأحلام. أفرغ في  
النار ثلجي وأنام. هو الآن لا  
يدري كيف أقضي ليلتي!  
كيف أفارق صورته  
المرسومة على الوسادة..  
ورائحه المبدورة في  
خلاياها.

بدأ إحساس بالوحدة  
يتسرّب إليّ. قاتل هذا  
الشعور. تتسلل معه  
احتمالات ما قد يدور في  
أذهان أهلي، لابد أنهم قلقون،  
لم اعتد الغياب دون إبلاغهم  
بمكاني. فكيف وهي المرة  
الأولى التي أبيت بها خارج  
حدود البيت؟ هل سيبلغون  
الشرطة؟ أتصور أنهم  
سيصلون بالأصدقاء  
وسيكون السؤال صعباً  
ومثيراً. ماذا سيتصور

سأكتب له. ياللسعادة، ففي حقيبتني فكرة  
جديدة. ولدي متسع من الوقت أخضعه لقتل كل  
شعور بالملل. سأستنفر أصابعي تمارس لعبة  
الإفصاح، والتشكي من حالتي القائمة.

حمدت الله! كل شيء لديّ في الحقيبة. عندما  
استعرضت المحتويات فاجأنتني نوبة ضحك بدأت  
مثل همهمة خافتة، ثم ارتفع الرنين، أطلقت العنان  
لصوتي. مادام لن يسمعي أحد فلم لا أضحك  
بصوت مرتفع؟

وجه زميلي الذي دأب يستعير من سجائري هو ما  
أثار ضحكي. تذكرته يفتاظ دائماً يتأفف متسائلاً:

— أحقيبة هذه أم خرج حمار؟

شرحت له أنها بالكاد تحمل أشياءي المهمة. لكنه  
سخر قائلاً:

— أنتن النساء تملأن حقائبكن بأدوات الماكياج.

يومها قلبت حقيبتني. أفرغتها أمامه:

— أنظر، وحاسبني إن لم تجد بها غير «عدّة  
الجمال».

لم يتردد أن يستعرض الأشياء. واقتنع بأن كل ما  
فيها ضروري. ليته الآن معي، يتأكد بنفسه أن كل  
شيء يفيد وقت الشدة. وهل من شدة أسوأ من السجن  
داخل حمّام؟؟ المريح أن لونه أبيض، سأكون في مأمن.  
لن ينتهك عزلتي صرصار جريء. هو أيضاً نظيف  
معطر على غير عادة الأماكن العامة والرسمية. ربما  
لأن القاعة جديدة وكل ما يتبعها جديد حتى ورق  
التواليت لم يستخدمه أحد. ضمنت أنني لن أكون



وعلى مساحة الأرض الناعمة سبح خارجاً من شق الباب. لم أدرك فظاعة فعلتي إلا حين أردت الخروج ولم أجد المفتاح.

حقدت على العاملين. هكذا هم دائماً لا يفكرون بتفقد الأمكنة قبل الخروج، كل ما يهمهم أن تفرغ من زوارها ليرتاحوا.

عليّ أن أتحمّل النتيجة. وأفكر بحل سريع.

انبطحت على الأرض. من شق الباب حاولت أن ألتصص على المفتاح لأخترع طريقة أشده بها. لكن الظلام الدامس في الخارج لم يسعف نظري عدت لمكاني أتكىء على خيبتتي لأستنجد بحل آخر.

لم لا أصرخ؟ أفعل ما فعلته صديقتي وأطرق الباب بحذائي رغم أنه بلا كعب! كدت أفعل لولا أن خاطراً مرعباً اخترق ذهني وأرعيني.

ماذا لو كان أحد الحراس هنا! قد يأتي. ولكن! ما الذي يضمن أنه لن يفكر بإنقاذي قبل أن يجدها فرصته الذهبية لإشباع رغباته المكبوتة!! هنا الفضيحة!

من تراه يصدق أنني امرأة محبوسة بغير إرادتي؟؟.. انتصبت مانشيتات الصحف ترعدني:

«امرأة تلتقي عشيقها الحارس في حمام صالة للفن!»

تراجعت عن فكرتي. السجن أرحم. والانتظار المر أشهى من حرية تفوح لها رائحة ظالمة.

الصبر، لأبد من الصبر، واحتمال الوحدة وفراغي الذي يهزأ مني ويصد كل رغبة لديّ أن أفتح الحقيبة.

الناس؟ امرأة تغيب عن بيتها وتشغل بال أهلها! ما أكثر الخواطر التي ستقفز إلى الأذهان:

«ربما هي في خلوة مع حبيب تتلوى بين أحضانه».

احتشدت الاحتمالات التي سترشقني بسوء الظن. أخذت أصغي لفحيح الحقد والسموم تنفذ إلى رأسي وتدق عليه كالمسامير.

سيظنون كل شيء إلا أن المرأة المتهمه سجينه داخل حمام! آه..

كيف بمقدورنا أن نروض الناس ألا تكون ذئاباً؟!

كيف حدث هذا الذي سيجلب الشؤم والعار؟ كيف بلحظة: يتغلب الخوف على الإنسان فيتصرف دون وعي ليدراً عنه الخطر؟.

عندما دخلت الحمام، وأحكمت المفتاح وعلقت الحقيبة اصطدمت بأكرة الباب. لحظتها داست قدمي على شيء ركلته مفزوعة.

أقتل الوقت بالقراءة أو الكتابة.

النحاس يتناثر على جفوني. ولا أدري إن كنت حقا قد غفوت.

وميض الصباح يطرق النافذة العالية المحاطة بأضلاع الحديد. هو النهار إذن يتهيأ لاستقبال أقدام البشر، وأحلامهم، متاعبهم. ورائحة عرقهم. ومعه ستبدأ رحلتي نحو الحرية.

تناهى لسمعي صخب الأقدام في القاعة. خلعت حذائي. شحنت كل طاقتي وطرقت على الباب بعداءٍ صاخب. هرولت الأقدام نحوي والأصوات:

— من الداخل؟

— أنا.. أنا..

أجبتُ بصوت رغم عنفه يترقرق بالبؤس. والحزن. والفرح المخبوء.

— هل علقَ المفتاح بالداخل؟

السؤال غبيّ. والإجابة صراخ:

— بل هو في الخارج. ربما تحت أقدامكم.

بعض فوضى. حركات بحث سريعة. ثم سمعت المفتاح يندس في الثقب يدور دورة واحدة. ويُشرعُ الباب. صوتي يؤنب العامل بغضب لا يخلو من كوميديا منطري المفزوع:

— كيف تخرجون البارحة قبل أن تتفقوا المكان! هكذا أناام ليلتي في الحمّام؟ الرواد القلائل المتوافدون إلى الصالة تحلقوا حول مشهد المأساة الضاحك. لم يتمالكوا. كاد يغشى على بعضهم من الضحك بينما أتطاحن غيظاً.

صوت مسؤول يوجّه

تهمة مبطنّة:

— لم اختبأت في الحمام!

كان يجب أن تطلبي نجدة!

نجدة؟؟ كيف؟؟ لوّحت بذراعي معترضةً على سؤاله. فانزلقت حقيبتني من على كتفي. انسكبت منها الأغراض الكثيرة. اقترب أحدهم يساعدني على الملمة أشياء المبعثرة. فجأة! أطلق قهقهة ساخرة:

— لديك هاتف. لِمَ لَمْ

تتصلي به؟؟

عبرت ضبابية سوداء أمام عيني. لعنت غبائي وكدت ألعن غباء أهلي الذين لم يحاولوا الاتصال بي. لكنني تذكرت على الفور أن يدي أطفأته حين بدأ المسؤول الكبير يلقي خطبته العصماء مرحباً بالفنانة التي تعرض رسومها المائية ذات الألوان الربيعية وعصافيرها تحلق بأجنحتها نحو الحرية.

1994 / 10 / 29

# «أغمض روعي عليك.....»



طالب الرفاعي

فرحة اللقاء. يتهلل وجه أُمي..  
إخواني وزوجاتهم. أخواتي  
وأزواجهن، وجوه مرحبة،  
وضحك وقُبُل. يتراكم  
الصغار للسلام عليّ.  
يتحلقون حولي!

— هلا عمي.. هلا  
«خالو»...

باسمة تتطاير كلماتهم.  
أحتضن وجوههم الحبيبة.  
أقبلها. أضيع بينهم.  
— أينكم؟

ثلاث سنوات، وأنا  
محروم منكم. لم تفارقني  
صوركم. وكم أشتاق إليكم؟  
— يا الله ساعدني!

هذا الظلام الكريه، يجثم  
فوق صدري. أخاف أموت  
هنا غريباً، قبل أن أراكم! أنتِ  
حبيبتي، وسارونا الصغيرة،

— إلى متى أظل أنتظر؟

ثلاثة أعوام مرّت عليّ، وأنا مكّوم هنا قرب زاويتي.  
العذاب، والوحشة، والعتمة... ليل نهار أحج إليكم.

— متى أعود فأراكم؟

أتراني أعود؟ أتراها تعانقكم عيوني مرة ثانية؟  
مقابلة الصليب الأحمر أشعلت جراحي... من يذكرني  
في هذه الساعة من الليل؟ أعوام ثلاثة، وأنا نزيل هذه  
الحفرة النتنة! وحدي. والظلمة، والخوف...

لا وقت محدداً لهم، فجأة تنبعث ضجتهم، يرتجف  
قلبي، يأخذونني، يتلذذون بتعذيبي، تشهق روعي،  
أستعين بوجوهكم، أظل وحيداً، استعطف نظرات  
عيونهم، تبقى مسعورة، يخور جسدي، تركض إلي  
صوركم، تسرع الكويت، ولهفة أُمي، ورائحة بيتنا،  
ووجه سارونا، ورفوف مكتبتي... أنكئ عليكم، يترنح  
جسدي، تسندني أيديكم، الحانية، وأغيب، يفارقني  
وعيي، يحملونني خرقة بالية، يرمون بي إلى زنزانتني،  
أظل ممدداً، لصق الأرض، ولا أدري من أين، ولا كيف  
تعاودني انتباهتي؟!

جوع، وبرد، وحسرة مضيئة تنهش قلبي... كم يوم  
خميس مرّ، ولم أكن بينكم؟ الجميع كنا نلتقي، نتغدى في  
بيت الوالدة، لحظة ادخل إلى صالة الجلوس، تغمرني



وأمي، والكويت... قلبي يحدثني:

لن يأتي أحد غير الموت.

ماذا بيدي؟!

أنا وحسرتي... أكون جالسا. وفجأة تنبجس دموعي.. أنفجر أبكي كالطفل. تبللني دموعي.. تغسل وحشتي. تريح قلبي. أهدأ قليلا. ومن بعيد يأتيني السؤال:

- لماذا كل هذا؟ ما الذي جنيته؟

يظل السؤال حجرا ثقيلا يضغط رأسي. وتنشب بي غصتي، سكينا تغرس بسقف فمي، ولوعتي:

- أين أنتم؟

تسرقني غفوة، وأحلم: أمسك بيد سارونا - أخرج وإياها، نتمشى إلى الطريق العام. نرقب لحظة وصولك من العمل. أنصت لحسها الحبيب:

- بابا كم تحبني؟!

- ألاعبها. أقول:

- أحبك «شوية»!

وأسكت. فتطالعني محتجة. أبتسم لعينيها الحلوتين. تنبس بسؤالها:

- «ليش شوية»؟!

- الباقي للماما!

تلاحقني نظراتها المعاتبة. أخذها لصدري أقبلها. أهمس:

- أنت وماما أحبتي!

تسألني:

- عندما كانت ماما

حاملاً، كنت تريد بنتاً أم

ولداً؟!

- بنتاً!

يتشيطان حسها. ونظرتها

المبتسمة. تقول:

- أكيد؟!

وقبل تسمع إجابتي.

تصرخ:

ماما.. ماما..

تظهر سيارتك عند أول

المنعطف. هل كنت تهجسين

فراقنا؟ دائما كنت تأتين

مسرعة. تتلمص سارونا من

يدي.

- لحظة يا حبيبتي!

توقفين السيارة أمامنا.

أفتح الباب لها. تقفز

لحضنك. تعصرينها

لصدرك.

تغمريها بقُبْلِكَ. وصوتي

يتحرش ودك:

- أليس لأبيها نصيب؟!

- .....

تنطلق ضحكك الصافية.  
يلذ لسارونا أن تجلس بيننا.

- مابك؟!

ماذا أقول لك؟! الضابط  
الضبع قال لي قبل ثلاث ليال:

— سيقابلك الصليب  
الأحمر!

.....

ليلتها لم أكن قد نمت بعد.  
حينما وصلني وقع  
أقدامهم... خفت، خفق قلبي.

أسرعت لزاوية نومي،  
ووقع الأقدام يطاردني.

بحثت عن غطائي. تدثرت  
كيفما اتفق. خنست، أصيخ

السمع... فجأة انقطعت  
ضجة الأحذية عداثيا صرّ

المفتاح في القفل، وقلبي...  
تكورت على نفسي. حضررتني

وجوهكم فزعة.. راحت  
ترفر فرحولي. حضر بيتنا

القديم، وحوائط غرفتي،  
وشجرة السدر، وسور

مدرستي، والشرق،  
والأحمدي، وكيفان،

والخالدية، ومسجد  
«فريجنّا». أسرعت إليّ أصغر

أشيائي. حضرني - وجه الله -  
- قف!

هجم عليّ الصوت الأمر. انفتح جزء من الباب. تسرب  
بعض ضوء الممر الأصفر المريض. زجرني الصوت.

- انهض!

خفت أظواهر بالنوم. خفت ألبّي مسرعا. نبس  
صوتي راعشا:

- نعم؟!

- هيا انهض!

انطلقت متوحشة. بحذر أبعدتُ عني غطائي الممزق.  
نهضت خائفا. وصوت أحدهم متأففا:

- حيوان! ما هذه الرائحة؟!

.....

بقيت صامتا. انفتح الباب أكثر. دخل شرطي  
وضابط. انفجر ضوء مصباح بوجهي. أمرني صوت  
غليظ:

- اخلع ملايسك!

أردت النظر لصاحب الصوت.

- هيا!

فاجأتني كف تهوي على وجهي.

- تحرك!

خلعت قميصي. تحيرت ما أفعل به. تركته يسقط  
قرب قدمي. باشرت أنزع سروالي. وصوت الضابط  
غاضبا:

- كل شيء!

كنت أحاذر كفا ثانية

- ألا تفهم؟! كل شيء بسرعة!

وصفغني.. نزعت ثوبي الداخلي.. وقفت عاريا بينهم.

أطرقت برأسي خجلا.

وصوت الضابط متوعدا:

- خذه!

- حاضر سيدي!

وهجم الشرطي عليّ. كبل يديّ إلى الخلف. أراحني

جانبا. خرج الضابط. دفعني صوب الباب...

- هيا!

مشيت حافيا، صممت كل الأشياء. شممت رائحة

الموت، فتشهدت في سري!

انقضى يومان، ولم يأت الصليب الأحمر... ليلتها

اقتادوني عاريا. توقف الضابط فجأة.

ولا أدري من أين انشق الفضاء عن عصا شيطانية،

لسعت كتفي.

- قف!

- آه!

مكتومة طفرت مني. فتح الشرطي بابا. دلف الضابط.

فنهزني الشرطي الذي يلازمي:

- أدخل!

دفعني إلى ممر شبه معتم. أحسست بالعري، والبرد

يسوطاني. كنت خائفا، لا أعرف ماذا ينتوون أن يفعلوا

بي. في منتصف الممر،

لحقنتني سوركم: رأيت وجه

أمي ملتاعا... تظل ساهرة،

وسمعها معلق بقفل الباب.

تنتظر، تطمئن على وصولي

من «الديوانية» تعاتبني

بنبرتها الحانية:

- لماذا تأخرت يا ولدي؟

تدريني لا أستطيع النوم قبل

عودتك!

- هنا!

أشار الضابط إلى أحد

الأبواب. تقدم الشرطي، فتح

الباب. دفعني:

- ادخل!

سقطت على الأرض،

لطخني طين أسود. رائحة

نفاذة استقبلتني. تحاملت

لأقف. أحكموا عليّ غلق الباب

من الخارج. غيبي الظلام.

بينما تبينت لوحا زجاجيا

يفصلني عنهم. عاريا، وحيدا

وقفت وضعفي، أنتظر

عقابي.. برد كانون الثاني،

والرائحة النتنة. ونظراتي

الخائفة. أطل عليّ وجه أمي

جزعا. انكسرت بي عبرتي.



ارتجفت شفاهي:

- آه يا «يمة» !

فاجأني تسرب سائل  
لزوج، راح يلامس رجلي. لا  
أدري من أين أخذ ينز  
مجنونا. ماء مجار، عطن  
الرائحة، اندفع يرتفع  
بوحشية.

ظلوا في الخارج، يتفرجون  
عليّ. غمر الماء قدمي.  
أحسست بأجسام غريبة،  
تطفو على وجه الماء،  
تلاحقني. هربت منها.  
خوّضت في الأوساخ والظلمة،  
نفرت من نفسي... وبأعلى  
صوتي انفجرت، أصرخ:

- اخرجوني!!

غيب صوت الماء المندفع  
صوتي. احترت ماذا أفعل.  
نشبت الرائحة برأسي. تمنيت  
لو أتلاشى... حزينة توافدت  
عليّ وجوهكم. صعد بي  
غثيان أصفر.. داهم الجنود  
بيتنا، وكنت أنت بثوب نومك.  
بكت أمي. ركضت سارونا  
خائفة. اشتعلت النار بآلية  
عسكرية... هدرت دبابات في

الشوارع، بين السيارات.... أسرعك أسرق منك قبلة  
خاطفة في المصعد. خرجت سارونا من مدرستها، حاملة  
حقيبتها خلفها، ممتلئة بأسئلتها. رفع جنود بوجوه  
ممسوخة أيديهم بعلامة النصر. استصرخ مذياع  
الكويت العرب والشرفاء. وقفنا أنت وأنا على رمال  
الشاطئ نسطاد السمك. وكنت ترتدين بنطلونك  
«الجينز» الرمادي. تغير لون البحر، احتقن: أخضر،  
أزرق، لازوردي، بنفسجي، برتقالي، اشتعل البحر،  
فاض بلون الدم، ركضت سارونا، تندى وجهك  
بدموعك، وصوتك:

- أحبك... أخاف افقدك!

ركضت أنا، والبحر يطاردني..

- هيا اعتدل!

دخان أزرق، ضباب، برد، ورائحة العطن تلتصق  
بي.

- ارفع رأسك!

أحاول فتح عيني، طنين يملأ أذني، أضواء بيضاء  
تتماوج أمامي، تنبت مكتبتني. يرف قلبي. أمدُّ يدي  
نحوها. تظل بعيدة. أمدُّ يدي... الطنين. أحبُّ لو ألتسها.  
أحاول... هوة سحيقة تبلعني....

- انهض!

شيء ما يضربني. يضج بي الطنين... تهتز رفوف  
مكتبتني. تنسحب.. والصوت:

- هيا يا كلب!

أرفع رأسي.. أشعر أن أجزاء جسمي منفصلة عني،

ينفتح باب غرفته، تدوي  
تحية عسكرية:

- نعم سيدي!

- أعده لزنزانتة!

أين الصليب الأحمر؟!  
روحي تتقطع. أين أنت الآن؟!  
هل تفكرين بي؟! أمازلت  
تجهزين ثيابي، وحذائي قبل  
أن تنامي؟! أمازلت تبخرين  
«دشداشتي»؟! تغتسلين كل  
ليلة، تأتين مسرعة، تتخلصين  
من «روب» الحمام، تندسين  
في فراشنا.

تصبح على خير!

تحتضنين المخبدة،  
وتتكورين. أتأملك بحب،  
وابتسامتي. تفتحين عينيك.  
ينؤس صوتك.

- ما بك؟

.....

اشرب نظـرتك.. تكبر  
ابتسامتي، تدنين مني، يلذني  
دفع جسمـك، اعتصرك  
لقلبي. أغمض روحي عليك...

الكويت

7 كانون الثاني / يناير  
1993 -

يسقط رأسي، أحاول ألملم جسدي. رائحة صفراء ،  
خضراء تجتاحني. يتحرك بي القيء...

- أين أنا؟!

- غدا سيأتي الصليب الأحمر لمقابلتك!

.....

تخترقني الجملة، أفتح عيني على اتساعهما، الضوء  
الأبيض يؤلني، يلوح لي وجه الضابط:

- أسمع؟!

استنجد بكلي، أهز رأسي. والصوت محذرا:

- ستخبرهم بما سنقوله لك!

- حاضر!

تخرج مني مكسرة...

- ستخبرهم أن أحوالك جيدة. وأن أكلك يصلك

بانتظام...

سكت الضابط فجأة. أجد صعوبة في فتح عيني.  
وصوته:

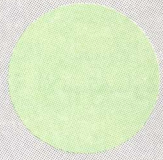
- السيد الرئيس يوصي بمعاملتكم معاملة حسنة!

ينقطع عن الحديث ثانية. يخطو نحوي. جسدي  
العاري يعانق بلاط الغرفة الباردة. يعاودني خجلي.  
يرفسني الضابط. تنن خاصرتي. يتوعدني:

- أنفهم؟ السيد الرئيس مهتم بكم!

.....

يبتعد عني. ضخما، برجه ضبع. أتابعه. يجلس  
خلف مكتبه. أبقى ورائحتي وعريي، ممددا على البلاط.



# من سيقراً تلك الرواية..؟

الدكتور أحمد زياد محبّك

الكتب الوطنية، سوى بول وفرجيني، وهما يتراکضان في السهول، يختبئان وراء الصخور، بول ينادي، ويردّد الوادي صدى النداء: فرجيني. فرجيني.

يجب أن أقرأ.

هكذا انشق دماغه عن الفكرة، مثل باب يُفتح على مصراعيه. يجب أن أقرأ، سأرجع إلى المطالعة. كتاب: «الفضيلة: أو... بول وفرجيني»، هو أول كتاب قرأته وأنا طالب في السنة الأولى من المرحلة الإعدادية، لا أزال أذكر، اشتريته من مصروفي الشخصي، ولكن لا أذكر بعد ذلك من استعاره مني، ولم يردّه إليّ.

شغلّنتني الوظيفة، شغلّني البيت، شغلّني الأولاد، منذ أكثر من عشر

لا يعرف كيف أشرقت الفكرة في رأسه، بغتة؟ ولكن، ما السبيل إلى تنفيذها؟

\*\*\*

وهو خارج من المديرية، عند نهاية الدوام، التمتعت الفكرة في ذهنه، مثل برق يومض فجأة، في سماء صافية. وبدلاً من أن يمضي إلى مركز انطلاق الحافلات، انعطف نحو اتجاه آخر، وأخذ يحث خطاه.

لا بأس، فليتأخر قليلاً عن المنزل، يعرف أن عليه الانتظار أكثر من ساعة ليتمكن من الصعود إلى حافلة تحمله إلى البيت.

هكذا انبثقت الفكرة من ذهنه، وهو خارج من المديرية، فأحس بالانتشاء، شعر بروحه تفيض، تغمر العالم.

ما عاد يسمع ضجيج الشارع، ولا صخب السيارات، انزاحت عن كاهله أعباء النهار كله، نسي خصامه مع المراجع اللفظ، نسي استيائه من المراجع الغليظ، ومضى مثل فراشة، يخترق زحام الرصيف، يمر بالناس. يعبر الشارع، لا يبالي بإشارات المرور.

بدأت الصورة تتحقق في ذهنه، أخذ يرى الرياض والسهول والجبال، ليس أمامه، وهو يمضي إلى دار

سنوات ما اشتريت أي مجلة أو كتاب.

ويدخل دار الكتب الوطنية، يصعد الدرج.

هاهنا كنت آتي كل يوم، أمضي ساعات وساعات،  
أقرأ وأقرأ، أين مني الآن تلك الأيام؟ بل أين أنا منها؟  
لا أخرج من البيت إلا لشراء دواء أو طعام، وسرعان ما  
أرجع إلى البيت.

طاحون يدور، وأنا بين الرحى والرحى، والعجيب  
أنني لا أنا بمطحون، ولا أنا بقادر على إزاحة الرحى  
عن ظهري. لو وضعت تحت الرحى سلحفاة  
لتحطمت وتفتتت وسحقت، أما أنا...

ويدخل جناح الإعارة، يطالعه موظف شاب، يطلب  
منه كتاب «الفضيلة»، من ترجمة المنفلوطي. الموظف  
يرد عليه بهدوء طالبا منه الكشف عن رقم الكتاب في  
الفهرس، وملء الطلب الخاص بالإعارة.

يتنبه إلى تسرعه، يعتذر، وعلى الفور يمضي إلى  
الفهرس، ويرجع إلى الموظف وقد ملأ الطلب.

حروف الرواية بدأت تتخايل أمام عينيه، يكاد  
يسترجع جمل المنفلوطي وكلماته، وهو يسهب ويكرر  
ويرادف. يشعر بالارتياح، يحس كأنما يستلقي على  
قفاه فوق موج هادئة، على سطح بحيرة ساكنة،  
يغمض عينيه، والموج ينساب هادئا هادئا، ما أحلى  
ذلك التكرار في أسلوب المنفلوطي، وما أجمل تلك  
الألفاظ المرصوفة.

ما أسرع الأيام؟! ثلاثون عاما مرت، قرأت الكتاب  
وأنت في الثانية عشرة، والآن تقرؤه وأنت في الثانية  
والأربعين، ما أقرب اليوم من الأمس؟ بل ما أشبه

البارحة باليوم؟!

«أين بطاقة الاستعارة  
الخارجية؟!».

هكذا يسأله الموظف  
الشاب.

يدهش، يتردد، يشعر  
بالمفاجأة، يحاول كبح  
انفعاله، لا يريد لشعور  
البهجة أن يتزحزح، لا يريد  
لسيل الإشراق أن ينقطع.

«طول عمري أستعير  
الكتب من دار الكتب الوطنية  
من غير بطاقة الاستعارة  
الخارجية».

هكذا يرد، فيسأله  
الموظف الشاب:

«منذ كم سنة لم تدخل  
هذه الدار؟»

كمن تقف به فجأة  
سيارة مندفعة، هكذا أحس،  
اصطدم وجهه بالحاجز،  
زلزلت نفسه، الإشراق يكاد  
يعتم، الباب المفتوح على  
مصراعيه يوشك أن يغلق.  
ولكن لا، لن يستسلم.

يحاور الموظف الشاب،



المرّة ذلك المراجع الملّاح.

يحدّث المدير عن رغبته في استعارة رواية  
الفضيلة، فيسأله المدير:

«ومن سيقراً تلك الرواية؟ أنت أم ابنك أو  
ابنتك؟».

يذهل للسؤال، يدهش، ما كان يتوقع شيئاً من  
هذا القبيل، ويجد نفسه وقد ارتمى في مقعد مقابل  
مكتب المدير، ويمضي، فيشرح بإسهاب قراره بالعودة  
إلى المطالعة، يحدثه عن حلمه بقراءة رواية الفضيلة  
والعيش مع بول وفرجينى في تلك السهوب الممرعة.

ويقاطعه المدير، ليقدم إليه توضيحاً يشبه  
الاعتذار:

«الحقيقة، كثير من طلاب المدارس في هذه الأيام  
يستعير تلك الرواية، لاسيما طلاب الحلقة الإعدادية،  
يبدو أن مدرسيهم يوجهونهم إليها، للاستفادة من  
أسلوب المترجم».

ويصمت هنيهة، ثم يضيف بلهجة أخرى  
مختلفة:

«وإن كنت أنا شخصياً لا أتفق مع أولئك  
المدرسين، لأن أسلوب الرواية في الواقع متكلف».

يחס بالدم يغلي في عروقه، فيأبى إلا أن يتكلم:

«ولكني، أنا شخصياً، معجب بذلك الأسلوب،  
ومتشوق جداً لإعادة قراءة الرواية، ولذلك أود  
استعارتها».

ويرد المدير:

«لك الحق في ذلك».

يحاول أن يقنعه. يوضح له  
أن الأربعين التي ينحدر في  
أدراجها الهابطة تشفع له،  
ولكن الموظف الشاب يؤكد  
أن ليس بإمكانه استعارة  
أي كتاب، من غير بطاقة  
إعارة خاصة، يزوده بها  
مدير الدار.

تهدّل كتفاه، يحس  
بإعياء شديد، كأن ثقلاً  
كبيراً حطّ على كاهله، ويهمّ  
بالمضي، ولكنه يلتفت إلى  
الموظف الشاب، يسأله:

«هل بإمكانى مراجعة  
السيد المدير؟».

ويرد الموظف الشاب:

«تفضل».

لأجل القرار الذي اتخذه،  
لأجل الحلم الجميل، لأجل  
الخطوات التي مشاها من  
المديرية إلى دار الكتب  
الوطنية، لن يرجع خائباً.  
سيدخل على المدير، هو لا  
يحب اللجّاج والجدل  
والإلّاح، يكره أي مراجع  
يحاول أن يحاجه، ولكنه  
سيدخل على المدير،  
وسيكون هو نفسه هذه

المقاعد لكان بإمكانه قراءة  
صفحتين أو ثلاث صفحات.  
ويصل إلى البيت، وكأنه  
يرى قوس قزح يظله، وهو  
يمر من تحته مزهواً، وألوانه  
تملاً نفسه بهجة.

\*\*\*

بعد أربعة أيام يخرج من  
بيته إلى المديرية، وهو يحمل  
رواية «الفضيلة» بيده،  
وستائر قاتمة مسدلة على  
روحه.

أنا أعرف، لا يمكنني أن  
أقرأ، أربعة أيام مرت لم  
أفتح فيها الكتاب، استعرت  
الرواية يوم الاثنين، وهاهو  
ذا يوم السبت، هذا هو اليوم  
الخامس، بعد غد، الاثنين،  
يجب أن أرد الرواية، لم يبق  
سوى يومين لإعادتها.

حتى يوم أمس، الجمعة،  
لم أقرأ فيها حرفاً، طوال يوم  
الجمعة، من السابعة  
صباحاً إلى الواحدة بعد  
منتصف الليل، لم أفتح  
الرواية. لابد من تأمين  
الطعام، لابد من شراء الخبز

ويخرج من دار الكتب الوطنية مزهواً. كتاب  
«الفضيلة» في يمينه. وهو يهبط على الدرج تصفحه،  
الطبعة نفسها التي قرأها قبل ثلاثين سنة، الورق  
نفسه، الحروف نفسها، ولكن الورق مصفر، في  
الزوايا بصمات القراء، وآثار أنامل المستعيرين،  
رائحة الرطوبة المتسللة من الكتاب تبعث في نفسه  
الإحساس ببهجة الماضي، أي شعور جميل يعيشه؟!

حين يشعر بالملل، كان ينزل إلى دار الكتب  
الوطنية، يقرأ فيها، أو يستعير منها كتاباً، يرجع به إلى  
البيت، وهو متشوق إلى قراءته، إلى الدخول في عالمه،  
شعوره الأجمل كان حين يشتري كتاباً جديداً، يفتح  
جوانبه بطرف بطاقة هويته الشخصية، أبهى من  
افتتاح المدن والحصون، أبهى من دخول الغابات  
البكر والقلاع، ذلك ما كان يشعر به.

الآن يعاوده ذلك الشعور.

لن يخرج من البيت، لن يمضي مع زوجته للسهر  
عند أخيه. لن ينزل إلى السوق ليشتري قميصاً لابنه  
أو حذاء لابنته، كفاه ضياعاً، كل شيء للبيت، كل شيء  
للأولاد، كل شيء للوظيفة، كل عمره لحاجات تافهة لا  
تنقضي ولا تنتهي، كالدوام، تلف به، تدور، تجره إلى  
أسفل، ثم تطفو به ثانية إلى أعلى، وهكذا دواليك.

ويمضي إلى مركز انطلاق الحافلات، الحظ  
يحالفه، من غير انتظار يجد نفسه محشوراً بين  
الركاب في حافلة تتجه به إلى البيت.

يتمنى لو يفتح الكتاب لينظر فيه، ولكن أنى له  
ذلك؟ وهو محشور بين أجساد تدفعه من أمام  
وأجساد تدفعه من وراء؟! لو كان جالساً في أحد

\*\*\*

يستيقظ، وطعم الاستياء في فمه.

اليوم سأرد الرواية إلى دار الكتب، لست أدري كيف نسيته يوم أمس. استعارتها شؤم، من يوم استعارتي لها انقلبت حياتي.

أخذتها إلى المديرية، فإذا مراجع يقول لي:

\* أنا أعرف، معاملتي تهملها، أما الروايات والقصص فتقرأها».

ويشير إلى الرواية المرمية على مكتبي، ثم يمضي، وهو يهدد.

أحاول القراءة فيها. في الدقائق الأخيرة من الدوام، فإذا حسام يسألني: «ماذا تقرأ؟».

أتردد، أغلق الرواية، ألقى بها على المكتب، وأرد:

«آه، رواية الفضيلة، لم أبدأ بها بعد».

ويعلق:

«هذه رواية من نمط قديم، أصبحت مجرد ذكرى، لو عرفت أنك ترغب حقيقة في القراءة، لأحضرت لك روايات ماركيز».

ويمضي يتكلم، يثرثر، لا أعرف ماذا يقول، وأنا صامت، أنا أصم، أنا أبكم.

الآن عرفت، حسام هو الذي أثار في الشوق إلى القراءة، قبل شهر حدثني عن رواية لكاتب ياباني، لا أنكر اسمه، حسام شاب، لم يمض على تخرجه في الجامعة سوى عام واحد، لا يزال عزبا، لا يزال

واللحم والفاكهة والخضر، منى حراتها ارتفعت، أحملها إلى الطبيب، حامد يعاند أمه، يريد النزول إلى الشارع ليلعب مع الأولاد، يجب أن أقنعه بضرورة المذاكرة ومراجعة الدروس، يحتج بأنه في يوم إجازة، وأنه أتم واجباته. نوال تساعد أمها في المطبخ، ثم تنصرف إلى دروسها. ولكن لا بد من الخروج بهم بعد العصر في نزهة قصيرة إلى الحديقة المجاورة، زوجتي لم تطلب ذلك، ولكن أحس أن تلك هي رغبتها.

لا أعرف كيف تسرب النهار، بل كيف تسرب العمر، كأنه الماء يتسرب من بين الأصابع، بل كأنه البنزين، لا يتسرب فقط، بل يتبخر، يطير، يشتعل.

إذا كنت طوال أربعة أيام لم أقرأ في البيت حرفا، فهل يمكنني في المكتب بين المعاملات والمراجعين، قراءة شيء خلال اليومين الباقيين لمدة الإعارة؟

متحمسا للوظيفة والعمل والحياة.

في صباح اليوم التالي يتصل بي المدير، وبعد التحية المقتضبة يتكلم:

«أنت في الواقع من خيرة الموظفين، وأنا أعرف أنك تنجز المعاملات ولا تؤخرها، بل أعرف أنك لا تقرأ في المكتب لا الصحف ولا المجلات ولا تدخن ولا تشرب القهوة».

وأصمت، أتلقي كلامه، أدرك أن ذلك المراجع قد شكاني إليه.

ويتابع كلامه:

«لذلك، أنا لم أصدق شكوى أحد المراجعين، حين ادعى أنك كنت تقرأ في رواية شاهدها على مكتبك».

وأرد:

«نعم، هي على مكتبي، هذا هو الواقع، ولكن في الحقيقة لم أكن أقرأ فيها».

«لا تقلق، اتصالي بك لمجرد الطمأنينة، والاطمئنان».

هكذا ينهي المدير اتصاله. وأضع السماعة.

وددت لو قلت له إنني طوال ستة أيام لم أقرأ فيها كلمة، لا في البيت ولا في المكتب، وددت لو قلت له: لو أنها بقيت عندي سنة كاملة لما قرأت فيها شيئا، أنا أعرف ذلك.

ولكن، على الرغم من ذلك كله، لا أعرف ما سرّ ذلك الشوق الداخلي إلى قراءتها، لا، ليس حديث حسام عن قراءاته. ثمة شيء آخر لا أعرف ماهو، دفعني إلى تجديد الاستعارة، وإذا أنا أمام ذلك الموظف الشاب،

أقدم إليه الرواية، وأقول له:

«أرجو تجديد الإعارة لأسبوع آخر».

لا أزال أحس بالبهجة تشرق على روحي، لا، لن تغيب، هي كشمس منتصف الليل، لا أزال أحس الضوء يسطع، يملأ الأفاق، كل الأفاق.

«لن يكون المدير أكرم مني، أنا سوف أجدد لك الإعارة على مسؤوليتي، لن أطلب منك مراجعة المدير».

هكذا يقول الموظف الشاب، وهو يجدد لي إعارة الرواية.

وأخرج من دار الكتب الوطنية، وكأنني ولدت من جديد.

ولكن، ها قد انقضى الأسبوع الثاني، ولم أقرأ كلمة واحدة.

لا أعرف كيف مرّ الأسبوع التالي، لا أصدق، لو حكى لي أحد لما صدقته، لقلت عنه كاذب، سبعة أيام تمر، لا أجد فيها ساعة



«أين الرواية؟!»

«أي رواية؟!»

«رواية الفضيلة، منذ ساعة وأنا أبحث عنها، أمس حملتها معي، يبدو أنني نسيتها هنا على المائدة، اليوم يجب أن أردّها إلى دار الكتب، أين هي؟!»

وتدخل عليهما ابنتهما نوال، وهي تقدم إليه الرواية، قائلة:

«معذرة أبي، وجدتّها أمس هنا على المائدة، فأخذتها وقرأتها»

يسأل مدهوشاً:

«هل قرأتها؟»

«نعم».

«كلها؟!»

«أجل، كلها».

يصمت يتردد، ثم يسألها:

«وهل أعجبتك؟»

«ليس كثيراً، نهايتها حزينة، ولا أعرف لماذا يكرر المترجم الألفاظ، ويطيل الجمل، ويعيد المعنى الواحد في عدة عبارات».

يتناول منها الرواية، ويمضي، من غير أن يشرب قهوة الصباح.

\*\*\*

وهو يهبط على الدرج يذكر سؤال مدير دار الكتب الوطنية:

«من سيقراً تلك الرواية؟!»

واحدة أخلو فيها إلى نفسي  
لأقرأ صفحة واحدة؟!

ماذا فعلت؟ ماذا  
أنجزت؟ ماذا حققت؟!

الوظيفة، البيت، السوق،  
الطعام، الأولاد، الثياب،  
المدرسة، الحافلة الاستياء  
من العمل، الاستياء من  
المراجعين، الاستياء من  
المدير، الاستياء من زميلي  
حسام، بل الاستياء من  
الذات.

سبعة أيام، بل خمسة  
عشر يوماً، لم يولد أحد، لم  
يمرض أحد. لم يمّت أحد. لا  
من أسرّتي ولا من أقاربي  
ولا من جيراني، لم أشغل  
بشيء، لم أسجن، لم أمرض،  
لم أسافر، لم أمت، ومع  
ذلك، لم أقرأ كلمة.

ويأتيه صوت زوجته من  
المطبخ، وهي تنادي:

«ما انتهيت من ارتداء  
ثيابك؟ القهوة جاهزة،  
الساعة تقترب من الساعة  
والنصف».

ويخرج إليها سائلاً:

# مفهوم «الشعرية» في النقد الأدبي الحديث

بقلم: نذير جعفر

نظرية «عمود الشعر» تكرر النموذج الموروث  
في حدوده الجمالية الدنيا

لا قوانين نهاية مادام الشعر نصا مفتوحا ولا نهائيا

(الشعرية) تكسر صرامة القوانين الموروثة لتواصل  
الكشف عن قوانينها في البنية الداخلية للنص

الشعر حمال أوجه... ومنذ فجر الشعر اختلفت رؤى  
الناس إليه؛ ماهيته، دوافعه، مراميه ووظيفته، وكلما  
حاول البعض أن يوطروا الشعر في أشكال محددة، انفلت  
الشعر منهم، وراح يركض في الفضاء الشاسع بين العقل  
والروح... لكن السعي إلى ملاحقته لم يكن أبدا، وهذه المقالة  
استعراض مكثف لرؤى الأجيال المتباينة، حول الشعر  
الذي سيظل إلى الأبد «حمال أوجه».

## (1) من «عمود الشعر» إلى «الشعرية»:

عبر الشعر الجاهلي بتنوع صورته، وغنى إيقاعه، عن الانسجام والوحدة بين الإنسان والطبيعة، وعن شمولية الظواهر في الواقع بتعدد ما يميزها وحركيتها. ولكن بحكم النشأة الشفاهية لهذا الشعر لم يحظ في حينه إلا بنظرات نقدية تأثيرية، وهي - على أهميتها - لا تتعدى التوصيف وأحكام القيمة غير المعللة.

واستمرت مثل هذه النظرات العابرة إلى الشعر في عصر صدر الإسلام مع التركيز في هذا العصر دون سواه على ربط قيمة الشعر بمدى دفاعه عن الدين وتمثله لقيمه الجديدة.

أما في العصر الأموي فقد اتجه النقد بصورة أكبر نحو الجوانب اللغوية والأسلوبية في الشرح والتقويم والمفاضلة بين الشعراء، كما ينال موضوع السرقات الأدبية حظه من الاهتمام.

وبمجيء العصر العباسي لا تتغير البنية السياسية والاجتماعية للدولة الإسلامية فحسب، بل يتغير معها نمط الحياة، والسلوك، والعادات لينعكس كل ذلك على المسار الشعري والثقافي.

فأمام الصراع بين القديم والجديد، بين المحافظين على التقاليد الراسخة للقصيدة العربية والمجددين الذين ثاروا على تلك التقاليد كان لابد للنقد على اختلاف توجهاته من أن يواجه هذه الظواهر الجديدة ويقول كلمته فيها.

ولكن بدلا من أن ينصب الجهد النقدي على البحث عن أسباب التحول في المسار الشعري وربطه بالحركة العامة للتطور التاريخي، والكشف عن خصائصه الفنية والجمالية، راح يتجه في معظمه نحو التعقيد والتنظير للقصيدة العربية عبر البحث في ثنائية اللفظ والمعنى، والطبع والصنعة، والغموض والوضوح، والصدق والكذب، والتقليد والتجديد وما يتبع ذلك من موضوع السرقات

الأدبية، وعلاقة الشعر بالدين وغير ذلك.

وعلى الرغم من تشعب البحث في هذه القضايا، واختلاف وجهات النظر فيها، وثوراء المادة النقدية التي تتناولها، إلا أنها تمخضت في النهاية عن نظرية «عمود الشعر» التي تركز النموذج الموروث للقصيدة العربية في مقاييسه الجمالية الدنيا كمثال ينبغي الاحتذاء به، والنسج على منواله.

وقد تمت صياغات مختلفة لنظرية (عمود الشعر) لعل أولها وأنضجها صياغة الجاحظ (160-255هـ) في القرن الثالث الهجري، وتلك الصياغة التي لم تشر إلى مصطلح (عمود الشعر) صراحة، لكنها لم تخرج عن مفهومه ودلالته، وفيها يقول: «وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإن الشعر صناعة وضرب من النسيج، وجنس من التصوير» (1).

وتبعتها صياغة كل من الأمدي والقاضي الجرجاني في القرن الرابع الهجري الذي



7- مشكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما(2) .

تلك القوانين الصارمة هي (عمود الشعر) أي قوامه وأساسه، ومعاييره الجمالية التي اتفق عليها معظم النقاد في تقييمه والحكم عليه، وعلى الرغم من اهتزاز هذا العمود بل وتحطمه أمام رياح الحداثة العاتية في عصرنا هذا، فما زال له مؤيدوه، وأنصاره الذين يدافعون عنه بقوة في أكثر من مكان.

ويهمنا هنا أن نبدي الملاحظات التالية حول نظرية: (عمود الشعر العربي).

1- هذه القوانين التي تواضع عليها النقاد لا تنظر إلى الشعر من خلال تنوعه، وتماييز تجاربه، وتعدد اتجاهاته، بل من خلال وحدة هويتها الشكلية التي تتمظهر في عروض الخليل فحسب.

2- الشعر الجاهلي بظواهره الفنية والجمالية أغنى وأعد من أن يختزل إلى هذه القوانين، لأنه شعر قائم على وحدة التجربة الذاتية وتفرداها شكلا ومحتوى، ولكل شاعر عالمه ولغته وطريقة تعبيره وما يقال عن تشابه التجارب في ذلك الشعر، أو عن قيام بنيته على وحدة البيت فحسب، وليس على الوحدة الموضوعية والنفسية، ما هو إلا قصور فاضح في الاستقراء والاستنتاج.

3- القانونان الرابع والسادس في «عمود الشعر» أي «المقاربة في التشبيه» و «مناسبة المستعار منه للمستعار له» يتنافيان مع طبيعة الشعر القائمة على الابتكار والإدهاش وطاقة التغيير عبر الصور والدلالات الجديدة. وقد انتبه عبدالقاهر الجرجاني إلى ذلك، فقال «التشبيهات بقدر ما تباعد بين الشيئين تكون إلى النفوس أعجب».

4- هذه الصياغة لعمود الشعر لا تعبر بدقة عما وصل إليه النقد في ذلك العصر؛ لأنها تتجاهل كثيرا من النظرات النقدية الثاقبة في طبيعة العمل الشعري، منها -على سبيل

شاهد ظهور ابن طباطبا، وقدامة بن جعفر، وربما كان الأمدي أول من استخدم مصطلح (عمود الشعر) لكن صياغته له تكشف عن فهم محدود للشعر لا يرقى إلى منزلة فهم الجاحظ، ثم تبلورت تلك الصياغة في صورتها الأخيرة والمتداولة حتى يومنا على يد المرزوقي (421هـ) في القرن الخامس الهجري الذي بلغ فيه النقد ذورته مع عبد القاهر الجرجاني (471هـ) ونظريته المنفردة في (النظم والتأليف).

وعمود الشعر عند المرزوقي يتحدد بسبعة قوانين هي:

1- شرف المعنى وصحته.

2- جـزالة اللفظ واستقامته.

3- الإصابة في الوصف.

4- المقاربة في التشبيه.

5- التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن.

6- مناسبة المستعار منه للمستعار له.



«لكم لغتكم عجوز مقعدة،  
ولي لغتي صبية غارقة في بحر  
من أحلام شبابها،... أقول إن  
السراج الذي جف زيتُه لن  
يضيء طويلا، أقول إن الحياة  
لا تتراجع إلى الوراء، أقول إن  
أخشاب النعش لا تزهر ولا  
تثمر، أقول إن ما تحسبونه  
بيانا ليس بأكثر من عقم  
مزركش وسخافة مكلسة..  
أقول لكم إنه لا ينقضي هذا  
الجيل إلا ويقوم لكم من  
أبنائكم وأحفادكم  
جلادون»(9).

لقد كان جبران بوعيه  
الرومانتيكي يحس  
بالتغيرات الجذرية التي  
ستعصف بجملة المفاهيم  
والأسس التي شكلت معايير  
ثابتة للشعر بدءاً من القرن  
الثالث الهجري وحتى مطلع  
هذا القرن. فمع بدأت أولى  
الإرهاصات في تأسيس كتابة  
جديدة ووعي جديد بتلك  
الكتابة كتابة لا تتوقف عند  
تجاوز الموروث الشعري  
وتحطيم عموده بل تصل في  
آخر تجلياتها عبر قصيدة  
النثر إلى حد القطيعة المعرفية  
والجمالية مع ذلك الموروث.  
هذه المغامرة في حقل

المثال- ما قاله ابن سينا في أن الشعر «محاكاة  
وتخيل»(4) وما قاله أبو هلال العسكري في أحقية الشعر  
بأن تكون «ألفاظه كالوحي، ومعانيه كالسحر»(5) وما  
قاله قدامة من أن الصدق ليس هو العنصر الهام في الشعر  
وإنما التخيل(6).

ومما يلفت الانتباه حقا أن كلا من «جاكسون»  
و«تودورف» وهما من أعلام النقد البنيويين في عصرنا  
يشيران إلى عنصري «المحاكاة» و«التخيل» في الأدب عامة،  
فيقول «تودورف» أما عن الأدب فهو «محاكاة» بوساطة  
اللغة كما أن الرسم محاكاة بوساطة الصورة، وإذا  
خصصنا فيمكننا أن نقول إنه ليس أي محاكاة كانت،  
وذلك لأننا لا نقلد بالضرورة الواقع، ولكن نقلد أيضا  
كائنات وأفعالا ليس لها وجود، ولهذا فإن الأدب تخيل،  
وهذا هو تعريفه البنيوي الأول(7).

5- لا نميل إلى ربط نظرية «عمود الشعر» بتأثير  
أرسطو، وإن كنا نلمح هذا التأثير في بعض الكتابات  
اللاحقة، وهو تأثير لا يتعدى صياغة بعض المصطلحات.

لقد ظل «عمود الشعر» المعيار الجمالي السائد طوال  
قرون عديدة، وما حركة الإحياء في بداية القرن الحالي التي  
كان من أعلامها البارودي، وشوقي، وحافظ، إلا تنويع  
جديد على ذلك الوتر القديم... ولعل أول ثورة على  
«عمود الشعر» في عصرنا قد بدأت مع جبران خليل جبران  
«1882-1931م» الذي كتب في إحدى رسائله إلى «ماري  
هاسكل»: «أومن ياماري، أن المستقبل لن يكون متكررا  
لعملي. سيتعذر علي إثارة اهتمام أولئك الذين يعبدون  
الآلهة القدامى ويتبعون الأفكار القديمة، ويعيشون  
برغبات قديمة»(8).

وفي «لكم لغتكم ولي لغتي» يعبر عن رفضه للقيم  
الجمالية — التعبيرية والبلاغية التي أعادت إنتاجها  
«الكلاسيكية الجديدة» بقوله:

والبياتي وخليل حاوي وسواهم. لقد قادت الإنتلجنسيا الليبرالية في حركة «مجلة شعر» أعنف صراع في خضم مشروعها التحديثي بدءاً من البيان الشعري ليوسف الخال، ومروراً بديوان «لن» لأنسي الحاج، وانتهاءً بجهود أدونيس المتلازمة شعراً ونقداً.

ولما كان هاجس هذه الحركة يتحدد في الحداثة ومحاكاة النموذج الغربي وإعادة إنتاجه عبر العودة إلى أصوله المتوسطة، فقد تأثرت تأثراً بالغاً بذلك النموذج في مجال الشعر ونقده، ومن هنا بدأ عدد من المصطلحات الجديدة يتسلل إلى الكتابة النقدية العربية كاستجابة حية لهذه التغيرات مثل: «قصيدة النثر» والإيقاع الداخلي و«البنية الدلالية» و«الشعرية»، وذلك إثر الاطلاع على ما كتبه سارة برنار، ورينيه شار، وأعمال فريق مجلة «تيل كيل» بشكل خاص.

وبدأ مصطلح الشعرية في الثمانينيات يتصدر عناوين بعض الكتب إثر قراءة «تودورف» و«جاكسون» و«ريفاتير» و«جينيت» و«جوليا كريستيفا» وغيرهم. فظهر كتاب أدونيس «الشعرية العربية» وكتاب كمال أبو ديب «في الشعرية» وهما من الكتب الرائدة في هذا المجال.

كما درج مصطلح «الخطاب الشعري» جنباً إلى جنب مع «الشعرية» ويعد كتاب «تحليل الخطاب الشعري» لمحمد مفتاح القطرة الأولى في هذا الغيث، أما كتاباً: «حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر» لكمال خير بك. و«الحداثة الأولى» لمحمد جمال باروت فهما من أولى المحاولات الجادة في تأريخ الحداثة واتجاهاتها الفنية.

## 2- مفهوم الشعرية

مفهوم «الشعرية» في النقد الأدبي الحديث ليس سوى صياغة جديدة لمصطلح: «عمود الشعر» لكن هذه الصياغة لا تتوقف -كما نرى- عند حدود الاختلاف الشكلي بين

الشعر ونظريته تزامنت مع بداية تفكك النظام الإقطاعي وصعود البورجوازية المتنورة عبر احتكاكها بالغرب، وتعكس كل من مجالات «الهلال» و«المقتطف» و«أبوللو» في الثلاثينيات آفاق المشروع التحديثي الذي بدأه جبران ونعيمية في المهجر وما لاقاه من صدى عند العقاد والمازني في المشرق العربي (10).

والنقلة الثانية في مشروع الحداثة بدأت مع نهوض البرجوازية الصغيرة في الخمسينيات والستينيات وتسلمها زمام المبادرة التاريخية في قيادة الحركات السياسية على اختلاف برامجها وخلفياتها وتلاوينها الأيديولوجية، من قومية، وقومية سورية، وماركسية.

وفي الوقت الذي كانت فيه هذه الحركات تتصارع أيديولوجياً فإنها كانت تتلاقى عبر مشروع التحديث الذي شكل القاسم المشترك بينها وهذا ما ستعكسه بشكل خاص مجلتا «الشعر» و«الأدب» اللتان احتضنتا تجارب السياب والماغوط

الخطاب الشعري الحديث، لكنها لن تكون الوحيدة أو النهائية لأن الشعر في جريانه المستمر، وتحولاته الدائمة، كالحياة، يستعصي على القوانين والقوالب مهما حققت من شمولية في استقراءها واستنتاجها.

### 3- قضايا «الشعرية» الحديثة:

تعاود «الشعرية» الحديثة طرح القضايا التي سبق للقدماء أن تناولوها في إطار تحديهم لـ «عمود الشعر» لكنها تطرحها من زاوية أخرى، وفهم مختلف، ولعل الموازنة بين النظرتين تتيح لنا وعياً أعمق بهذه القضايا التي تتمحور حول: معنى الشعر، لغة الشعر، وظيفة الشعر.

#### معنى الشعر:

تجمع الآراء النقدية في الماضي على تعريف الشعر من خلال خاصية انفراده بالوزن، فنرى قدامة يقول: «الشعر كلام موزون مقفى يدل على معنى» (13). وهذا ما يذهب إليه المعري بقوله: «الشعر كلام موزون تقبله

المصطلحين، بل تتعدى ذلك إلى اختلاف كل منهما عن الآخر في الجوهر والدلالة.

فإذا كان «عمود الشعر» يتحدد بالقوانين السبعة التي صاغها المرزوقي فإن «الشعرية» تكسر صرامة تلك القوانين التي تفرض على النص من خارجه لتواصل الكشف عن قوانينها في جملة العلاقات الداخلية للنص والتي تشكل بنيته السطحية والعميقة وتجعل منه نصاً شعرياً متميزاً، عبر تمايز شبكة دلالاته اللفظية والنحوية، والبلاغية والإيقاعية وما تولده من رؤى واستبصارات، فالشعرية بهذا المعنى «لا تتوقف على جودة الاستثمار اللغوي بل على التحولات النوعية للدلالة التي تمثل نواتها الجوهرية» (11).

أما الموضوع الرئيسي للشعرية كما يقول جاكسون «هو أن نجيب قبل كل شيء عن السؤال: ما الذي يجعل من رسالة كلامية عملاً أدبياً؟» (12). وبتعبيرنا ما الذي يجعل من نص ما نصاً شعرياً دون سواه؟ وهل تتحقق «الشعرية» في النص عبر الإيقاع أم عبر الانزياحات الدلالية في الألفاظ والتراكيب، أم عبر البنية الداخلية القائمة على التشاكل والتباين وعلاقات الحضور والغياب أم عبر رمزية اللعب بالكلمات وتوزيعها الخطي على البياض، أم عبر تفاعل ذلك كله في فضاء النص مضافاً إليه وظيفية الإيصال في العلاقة مع المتلقي؟

قد لا نصل من حيث المبدأ إلى إجابة قاطعة في هذا المجال، لأن «الشعرية» كما قدمنا لا تتحدد بقوانين معينة، فهي تنتج قوانينها باستمرار عبر كل نص جديد ولا قوانين نهائية مادام الشعر نصاً مفتوحاً ولا نهائياً، أي في كل نص، وربما في كل قراءة جديدة له، ستكون هناك فاعلية معينة تكشف عن شعريته وعن العناصر التي تتحقق من خلالها هذه الشعرية. ومن هنا ستكون أطروحة كمال أبو ديب في أن «الشعرية» تتحقق فيما يسميه بـ: «الفجوة: مسافة التوتر» أطروحة مهمة بل وأساسية في مقاربة

الغريزة على شرائط. إن زاد أو نقص أبانه الحس». وقد أشار كل من الجاحظ وابن سينا وابن خلدون إلى اقتران الشعر بالتخييل أو بالتصوير إلا أنهم اشترطوا فيه أيضا خاصية الوزن.

أما «الشعرية» الحديثة فتتحو إلى استبعاد الوزن والمعنى لتحل مكانهما الرؤيا والإيقاع. فنرى أدونيس يقول: «لعل خير ما نعرف به الشعر الجديد هو أنه رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة. هي إذن تغير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها» (14). والمقصود بالرؤيا هنا هو المعرفة القائمة على تجربة باطنية، شخصية وحسية أي ميتافيزيقية، لا تتأسس على أفكار وإنما على اختبار شخصي للعالم عبر محرق الذات. واستنادا إلى هذا المفهوم فإن القصيدة كما يرى أدونيس لا تشرح العالم، أو تفسره، أو تنقله، أو تكتشفه. وإنما تعيد خلقه من جديد على محك تجربة الشاعر (15) وكأن أدونيس يكرر هنا ما قاله «رامبو» ذات يوم: على الشاعر

أن يكون رائيا.

أما فيما يتعلق بالوزن والإيقاع فإن الناقد الأمريكي «استوفر» يميز بينهما فيرى أن الشعر إيقاعي والإيقاع فيه أمر لازم بخلاف الوزن، لأن الإيقاع هو حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية (16).

وتعمق خالدة سعيد هذا الفهم للإيقاع بشيء من التفصيل فتقول: «والإيقاع لا يقتصر على الصوت». إنه النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما (صوتي أو شكلي) أو جو ما (حسي، فكري، سحري، روحي) وهو كذلك صيغة للعلاقات القائمة على (التناغم، التعارض، التوازي التداخل)، فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية (17).

لقد بنى كل من أدونيس، وخالدة سعيد، ويوسف الخال وغيرهم من حركة «مجلة شعر» هذا التصور للرؤيا والإيقاع عبر تأثرهم بالنتاج الشعري والنقدي الغربي وهو تصور ينطبق على ما يسمى بالقصيدة التمزوية أو السيابية التي عبرت عن المنعطف الجذري للشعر العربي في تحوله من الخطابة إلى الرؤيا، ومن الموضوع إلى التجربة، ومن التقريرية إلى الحدس، ومن التسلسل المنطقي والعقلي إلى وحدة التجربة، ومن الوزن والقافية إلى الإيقاع.

وقبل أن يستقر هذا التصور بدأ هو الآخر يهتز - كما نرى - أمام الاتجاهات الحديثة في قصيدة النثر والتي تنحو باتجاه ما سمي بـ «جماليات نثر الحياة» التي تتناقض كليا مع مفهوم القصيدة التمزوية أو القصيدة الرؤيا. وما زالت الاجتهادات قائمة في التنظير النقدي لحركة الحداثة الشعرية التي وصف «بارت» شعرها في بعض مظاهره بأنه: ممارسة ذهنية ولعبة مجانية مليئة بالرعب لأنه «نزهة على تخوم الهذيان» (18).



## لغة الشعر:

يتضح موقف القدماء من لغة الشعر عبر تأكيدهم ضرورة المقاربة في التشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ومشكلة اللفظ للمعنى.

وهذا يفسر رفضهم للغموض والتعقيد في أبي تمام واستحسانهم للسهولة والوضوح في شعر البحتري. وقد أشار الأملدي صراحة إلى ذلك: «وليس الشعر عند أهل العلم إلا حسن التأني، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه، المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لاثقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه» (19).

مثل هذا الفهم المحدود للغة الشعر لم يعد واردا في «الشعرية» الحديثة التي تجعل من الغموض، والإيحاء والخروج عن المألوف، والتفرد في الاستعمال، شروطا جوهرية لتمييز لغة الشعر من لغة النثر.

و«جاكسون» يرى أن كل كلمة من كلمات اللغة الشعرية هي كلمة منحرفة بالقياس إلى اللغة اليومية أي أنها تحمل دلالة جديدة وغير مألوفة (20).

وهذا ما يشير إليه د. صلاح فضل بقوله: إن اللغة الشعرية ليست غريبة عن الاستعمال الجيد فحسب، بل هي ضده، لأن جوهرها يتمثل في انتهاك قواعد اللغة (21). بينما يؤكد كل من باختين واستوفر وفاليري فردية اللغة، حيث من الضرورة أن تنشأ مع كل شاعر لغته الخاصة به (22).

وتكاد تجمع معظم الآراء على ضرورة الغموض في العمل الشعري، ولكن ليس ذلك الغموض الذي يصل حد الإبهام والتعمية، بل الغموض المشع كعروق الماس في الصخر. وهذا ما يدعو إليه د. محمد غنيمي هلال بقوله: «حياة الألفاظ الطويلة وما تبلور فيها من ماثور أدبي وتاريخي وأسطوري يكسبها تلك المقدرة الرمزية

الإيحائية، والغموض والتعقيد مما يزيد عظمة اللفظ أو الرمز. والتناقض بين الصور والرموز لا يعني فسادها، بل على العكس ربما أكسبها قوة» (23). ويضيف الناقد يوسف اليوسف: «إن الشعر العظيم يلوح بمضامينه تلويحا، يخفي قسما من فحواه، ويلمح بالآخر، تماما كما يفعل الحلم الذي يخاطبنا بصور العلو» (24). أما أدونيس فيصل إلى حد المغالاة بقوله: الغموض هو قوام الرغبة بالمعرفة، ولذلك هو قوام الشعر» (25).

ونصل مع كمال أبو ديب إلى نهاية المطاف في رأيه الذي نشاطره فيه حيث يقول: النص الشعري المتميز هو باستمرار نص من الاحتمالات والإمكانات، لا نص تقرير، نص يمتلك أبعادا لا تتكشف أبدا، وأبعادا لا تتكشف إلا بعد لأي، وأبعادا تتكشف خطوة خطوة، لأنه جوهريا نص يبنّي على فجوة: مسافة توتر بين بنيته السطحية وبنيته العميقة بين اللغة الاستعارية والكنائية، ولغة التقرير

المباشر(26).

بقي أن نتوقف عند إشكالية «المفردة الشعرية» لنشير إلى أنه بدءاً من الجرجاني ووصولاً إلى دي سوسير وبارت وتادييه وأدونيس. جرى التأكيد على أنه ما من كلمة شعرية بذاتها أكثر من غيرها.

فالألفاظ عند الجرجاني «لا تتفاضل من حيث هي كلم مفردة» (27). وهذا ما يؤكد تادييه بقوله: «لا وجود للكلمة خارج العبارة، وبالنسبة (للوسط اللساني) فإن الكلمة كالحرباء، وكذلك فإنه لا وجود «للمفردات الشعرية» (28).

أما الآن وبعد الاطلاع على أسلوبية بالي Bally بدأ النقد يتجه إلى دراسة بعض المفردات التي يمكن أن تكون شعرية أكثر من غيرها خاصة الكلمات الموسومة بمثيرات عامة، أو المشحونة بطاقة دلالية كالرموز مثلاً، ومنها: (تموز، عشتار، الفينيق..... الخ).

### وظيفة الشعر:

«عندما تعاون كنوت

هامسن الحائز على جائزة نوبل مع الغزاة النازيين، أخذ مواطنوه النرويجيون يرمون كتبه إليه من فوق سياج بيته، أما حين مات هنري باربوس، فقد حمل الفرنسيون كتبه أمام نعشه على وسادات من المخمل» مثل هذا الموقف وسواه يطرح باستمرار السؤال الهام عن موقع الشاعر في المجتمع، ووظيفة الشعر عبر علاقته بالجمهير، نظراً لكونه يمثل أحد أكثر أعصاب الأمة حساسية.

في العصر الجاهلي كان الشاعر لسان حال القبيلة أو الصوت المتمرد على أعرافها الجائرة، وفي الحالتين كان شعره يتردد بين الناس فيؤثر فيهم أيما تأثير. وفي عصر صدر الإسلام بدأت ترتبط مكانة الشاعر وشعره بمدى دفاعه عن الإسلام وتعبيره عن الدعوة الجديدة. وفي العصور اللاحقة كان للشعر وظيفة تعليمية في تهذيب النفوس والارتقاء بها.

وقد وقف النقد عبر العصور مواقف متباينة من وظيفة الشعر، إلا أن المفاضلة بين الشعر والشعراء لم ترتبط بموقف الشاعر الأخلاقي من قضية ما، أو بمدى التزامه بالدفاع عن فكرة أو مبدأ يعتنقه، إلا في فترة صدر الإسلام، وقد وصف الشعر عموماً في هذه الفترة بأنه شعر ضعيف.

في عصرنا الحاضر انتقل الحوار الذي كان يدور في الماضي حول الوظيفة التعليمية أو الدفاعية للشعر إلى حقل آخر، هو مدى الدور الذي يمكن للشعر أن يقوم به في التعبير عن قضايا الجماهير وتصوير آمهم، وحثها على تغيير الحياة نحو الأفضل والأجمل، وقد اختلفت الإجابات عن هذا السؤال باختلاف المواقع والرؤى الفكرية والأيديولوجية، ومن هنا ولد مفهوم «الالتزام» كنقيض لمفهوم «الفن للفن».

وقد شهدت فترة الخمسينيات والستينيات ذلك الصراع بين مجلة «الأدب» التي عبر شعراؤها عن الالتزام بحركة التحرر الوطني في مداهم الناصري، ومجلة «شعر»

وجديده شعر قائم على التعدد والتنوع في الاتجاهات والمذاهب الفنية، ويتجاوز فيه الإبداع والتقليد. الغموض والوضوح، الإيقاع والوزن، المثالي والواقعي، الكلاسيكي والرومانسي، والنثري، شأنه في ذلك شأن حياتنا تماما التي تتجاوز فيها أنماط متعددة في المظاهر الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وسيظل شعرنا الابن العاق المتمرد على القوانين، وسيظل أغلى من كل تلك المقاييس التي حاولت تكيله باستمرار. وليس من الحق أن نناصر اتجاهها فنيا في الشعر على اتجاه آخر، فلكل اتجاه مذاقه ولونه ورائحته، فلتفتح كل الورد في حديقة شعرنا ولتكن معاييرنا دائما منطلقة من النصوص ذاتها لا من نظرتنا المسبقة إليها أو إلى مبدعيها.

وأخيرا... في الرأي كما «في الحب، توهم الاتفاق الكلي مع الآخر ممتع ولذيذ، إلا أنه توهم، ونهايته مرة أما الاعتراف بالآخر كآخر فيتيح محبة أفضل له»، على حد تعبير تودوروف.

التي لم تعترف بوظيفة للشعر سوى أن يكون وسيلة معرفة ورؤية فحسب.

واستمر صدى هذه المعركة حتى مطلع الثمانينيات حيث نراه يتردد فيما كتبه عدد من الشعراء منهم فايز خضور ومحمد عمران، وممدوح عدوان، ونزيه أبو عفش في سورية، وعبد المعطي حجازي، وأمل دنقل في مصر وخليفة الوقيان ويعقوب الرشيد في الكويت، على سبيل المثال لا الحصر (29).

ولعل أدونيس أكثر المنظرين المعادين لوظيفية الشعر، فهو يرى أن المهم في الشعر «ليس أن يشجع ويصف ويثير بل المهم أن يقود إلى رؤيا حياتية إنسانية جديدة وثورية، المهم أن يغير البنية النفسية والعقلية السائدة لا أن يستلهمها ويغنيها» (30).

ولكن حتى يغير الشعر هذه البنية كان لابد أن تطرح على أدونيس مسألة الإيصال والعلاقة مع المتلقي. وهنا يظهر أدونيس اجتهادات كثيرة في هذا المجال ليدعم وجهة نظره، بعضها مستمد من التراث وبعضها الآخر من التجربة الشعرية المعاصرة، ولسنا هنا بصدد مناقشة هذه الاجتهادات، ولكن علينا أن نشير إلى أن الشعرية الحديثة قد اتجهت بالفعل نحو إلغاء أي وظيفة للشعر سوى أن يكون شعرا فحسب.

وهذا ما نلمحه في كثير من النصوص عبر تأكيد استبعاد المضمون بحد ذاته سواء كان واقعيا أو مثاليا، تقدما أو رجعا، والاتفات إلى كيفية التعبير الفني عن هذا المضمون، وهنا تكمن المعادلة الصعبة بين أن يحقق الشاعر تواصله مع قضايا شعبه ومجتمعه وعامة القراء وأن يحافظ في الوقت نفسه على فنية العمل الشعري وجدته وتجاوزه للمألوف.

وبعد... فقد قدمنا عرضا مكثفا لمقاييس نقد الشعر عبر القرون وما لحق بها من تغيرات جذرية في عصرنا ويمكن أن نخلص من كل ذلك إلى أن شعرنا العربي بقديمه

## ٦ الهوامش:

- 1- الجاحظ: الحيوان — تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ط 1 مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر — ج 3/ص: 131/132.
- 2- شرح ديوان الحماسة لأبي علي أحمد بن محمد الحسن المرزوقي — نشره أحمد أمين — عبد السلام هارون — ط 1 — القاهرة 1951 — ص: 9.
- 3- الجرحاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة — شرح وتعليق وتحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي ود. عبد العزيز شرف. ط 1 دار الجيل — بيروت 1991 — ص: 54 وص: 191.
- 4- للتوسع انظر: عباس، د. إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب — ط 5 — دار الثقافة — بيروت 1986 ص: 412.
- 5- أبو هلال العسكري، في شرحه لديوان أبي محجن الثقفي.
- 6- للتوسع انظر: عباس، د. إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب — (م.س.م) ص: 35.
- 7- تودوروف: مفهوم الأدب — ترجمة د. منذر عياشي ط 1 / النادي الأدبي الثقافي بجدة 1990 — ص: 39/40.
- 8- نبيّ الحبيب (رسائل الحب بين ماري هاسك وجبران) جمعتها فيرجينا خلو — وترجمها الأب لوران فارس — الأهلية للنشر والتوزيع — بيروت 1974 — ج 1 ص 131.
- 9- انظر الدسوقي، د. عمر: في الأدب الحديث — دار الكتاب العربي — بيروت 1967 — ص 232.
- 10- باروت، محمد جمال: الحداثة الأولى — ط 1 — اتحاد كتاب وأدباء الإمارات — دبي 1991 — ص: 184.
- 11- فضل، د. صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص — سلسلة عالم المعرفة، العدد (164) — المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب — الكويت 1992 — ص: 68.
- 12- تاديه، جان إيف — النقد الأدبي في القرن العشرين — ترجمة د. منذر عياشي — مركز الإنماء الحضاري — حلب 1993 ص: 52.
- 13- أبو الفرج قدامة بن جعفر — نقد الشعر — تحقيق كمال مصطفى — ط 3 — مكتبة الخانجي بالقاهرة — 1978 ص 17.
- 14- أدونيس: زمن الشعر — ط 2 — دار العودة — بيروت 1978 ص: 9.
- 15- المرجع السابق ص: 294.
- 16- هلال د. محمد غنيمي: الأسس الجمالية في النقد العربي



- ط1 دار الفكر العربي — مطبعة الاعتماد بمصر 1955 ص: 374.
- 17- سعيد، د. خالدة: حركية الإبداع — ط2 — دار العودة — بيروت 1982 — ص: 111.
- 18- أبو منصور، د. فؤاد: النقد البنيوي الحديث ط1 — دار الجيل — بيروت 1985 — ص: 267.
- 19- الأمدي — الموازنة بين شعر أبي تمام والبحري — تحقيق أحمد صقر — دار المعارف بمصر 1961 م ص: 400.
- 20- تاديينه: النقد الأدبي في القرن العشرين (م.س.م) ص: 49.
- 21- فضل، د. صلاح — بلاغة الخطاب وعلم النص (م.س.م) ص 64.
- 22- هلال، د. محمد غنيمي: الأسس الجمالية في النقد العربي (م.س.م) ص 352.
- وانظر أيضاً: باختين: الكلمة في الرواية — ترجمة يوسف حلاق — وزارة الثقافة — دمشق 1988 ص 56.
- 23- هلال، د. محمد غنيمي: الأسس الجمالية (م.س.م) ص 352.
- 24- اليوسف، يوسف: ما الشعر العظيم ط1 اتحاد الكتاب العرب — دمشق 1981 — ص: 61.
- 25- أدونيس: زمن الشعر (م.س.م) ص 21.
- 26- أبو ديب، د. كمال: في الشعرية ط1 مؤسسة الأبحاث العربية — بيروت 1987 — ص: 58.
- 27- الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز — تعليق وشرح محمد عبد المنعم خفاجي — ط1 — مكتبة القاهرة 1969 — ص: 23 — 97.
- وانظر أيضاً:
- الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة (م.س.م) ص 22.
- 28- تاديينه: النقد الأدبي في القرن العشرين (م.س.م) ص: 41.
- 29- الوقيان، د. خليفة: تحولات الأزمنة ط1 — مكتبة دار العروبة — الكويت 1983 — من ص: 5 — 13.
- 30- أدونيس: زمن الشعر (م.س.م) ص: 106.

أمين معلوف..

## والرواية التاريخية

د. مشهور مصطفى

اشتهر

أمين معلوف

الصحافي والكاتب

الروائي تخصص في كتابة

نوع من الروايات التاريخية

التي تعالج الماضي والحاضر من

خلال توليفة فنية وتقنية كتابية

نجحت عالميا وأصبحت من

العلامات المميزة لذلك الكاتب

الذي وظف مواهبه الصحافية

وحبه للتاريخ في ابتكار ذلك

النوع الناجح من

الكتابة الروائية.

وعن حدود مهنة الصحافة ومهنة الكتابة الروائية يقول معلوف:

لا أعتقد أنني تركت الصحافة أو أنني ذهبت للبحث عن الشهرة. كل ما في الأمر أنني أردت الكتابة، كتابة الرواية، وهذا عمل يحتاج إلى تفرغ، وكان عليّ أن أختار. وهذا لا يعني أنني تركت الصحافة، فأنا أعتبر أنني لا أزال صحافيا. وعندما تقرأون رواياتي عن «الحروب الصليبية كما رآها العرب» أو «ليون الأفريقي» أو «سمرقند» أو الرواية الأخيرة «صخرة طانيوس» ستجدون أن أسلوب التحقيق الصحفي يطغى عليها، لقد أخذت من الصحافة الكثير من القواعد في عملي، ومن أهم ما أخذته هاجس التوجه إلى جمهور واسع. وهاجس الكتابة بأسلوب بسيط عن قضايا ومواضيع تهم قطاعا واسعا من الناس.

ولم يكن ينقص أمين معلوف سوى جائزة الغونكور الأدبية الفرنسية ليزداد اسمه لمعانا وتتسع شهرته أكثر، فهذا الكاتب الروائي المبدع والصحافي القدير ترك الصحافة باكرا إلى مهنة يقول فيها معظم مايفكر بلغة يقول فيها كل ما يريد. مقل في الكلام وفي الابتسام وفي كل شيء، إلا في التأني والتأمل، وكان لا يعترض في نقاش أو في خبر، وكان يضع كل عواطفه ومشاعره الشخصية، على باب المكتب - كما يقول بعض الأصدقاء - ثم يدلف إلى العمل في هدوء عجيب وتهذيب خارق، في مبنى جريدة النهار البيروتية.

ولم يتغير أمين معلوف بعد أن سافر إلى فرنسا عام 1976، وهو لم يتغير حتى بعد أن نال جائزة الغونكور، كبرى الجوائز الأدبية للدول الناطقة باللغة الفرنسية عام 1993. بل ازداد تواضعا، إذ تعلم طفلا أن الغرور مأساة الضعفاء، وأن الكبرياء لا تغطي شيئا بل تفضح

كل شيء.

وأود أن أنوه هنا بالعمل الجبار الذي قام به الدكتور غفيف دمشقية الذي قام بنقل مؤلفات معلوف بكل أمانة إلى اللغة العربية، وحيث يعود إليه الفضل في تعريف القراء العرب بالكاتب، في حلة بهية من الصياغة الأدبية والكلمات أو المفردات المطابقة لتاريخيا وأدبيا لمدلولات ومفردات اللغة الفرنسية. ولم يأل المترجم جهدا في وضع إضافات كالشروح للمصطلحات، وفي الرجوع إلى المراجع المختصة.

ولو كانت وقعت هذه المؤلفات بين أيدي مترجمين لا يمتلكون ناصية اللغة من الناحيتين، ولا يتمتعون بالموهبة والحس الأدبي، لكان التشويه والتحريف قد ألما بها. فتحية من فوق هذا المنبر للمترجم في الوقت الذي نوجه فيه التحية للكاتب أمين معلوف.

والآن فلندخل في صلب الموضوع. وترانا هنا الآن لا من أجل تقديم عرض



آلام الجرحى فلا نسمع تأوهاتهم، ولا يكثر لصراخ الثكالى من النساء ولا يُسمعنا عويل الأطفال وصراخهم، ولا يرينا تفاصيل مناظر الدمار، ولا يطلعنا على تفاصيل حوارية دارت بين النخبة الحاكمة أو بين عامة الناس. كل هذا لا يهم التاريخ في شيء، الذي يهمه هو أسماء المنتصرين والمهزومين وأسماء المعارك والوقائع وأسماء القادة والتواريخ وتبدل الحالات العامة وأنظمة الحكم. لكن إذا دخل التاريخ للأحداث في نسيج العمل الروائي بمعناه الأدبي، أو إذا تسلل العمل الأدبي إلى خلايا الفن التأريخي، تبدلت الحال، وأصبحنا نؤيد المهزم بدل المنتصر، ونعطف على الفاتح الغازي ونلوم المنتصر أو المحتل — أو العكس — وهذا يتعلق بمدى معاشية تفاصيل المجرم أو الضحية، فنتماهى مع البطل أو نمقته، أو نتماهى مع الضحية أو نلومها.

ونعلم أن الأديب عليه أن يطوِّع الواقعيات التاريخية لعمله الروائي ويوظف عناصرها المختلفة في نسيج عمله الإبداعي، في الوقت الذي يهتم فيه المؤرخ بدقة الواقعة التاريخية.

الصعوبة تكمن في كيف ننجز عملاً روائياً أدبياً كاملاً في الوقت الذي يجب أن نظل فيه أمناء على واقعية الأحداث.

ويتملكنا شيء من الفضول أحياناً في التطلع إلى كيف يكتب الكاتب الروائي روايته وبخاصة التاريخية منها. وفي مقابل هذا الفضول هناك فضول آخر، في كيف يقرأ القارئ رواية ما أو رواية تاريخية لأمين معلوف أو غيره من الكتاب.

فالقراءة إنتاج كما الكتابة، إنهما تتفاعلا بموضوعية وتضيف كل منهما إلى الأخرى، فلا بد إذن،

وتلخيص لروايات أمين معلوف ولا لسرد التفاصيل على مسامعكم، فالموقف لا يتسع لهذا أولاً، وليس ذلك هدف محاضرتنا ثانياً، إننا أمام مفترق طرق بالنسبة للرواية التاريخية. فإما أن نقيم اللقاء والتزاوج بين نوعين من الفنون: التأريخ والعمل الروائي وإما الافتراق والانفصال. إذ ليس كل رواية تكتب في الماضي أو تكتب عن الماضي هي رواية تاريخية بالضرورة إذا لم تكن تؤرخ لأحداث واقعية، كما أنه ليس كل تاريخ يروى عملاً أدبياً في النهاية. وحرى بالرواية التاريخية أن تحتم علاقة فريدة بين نوعين من الفنون الكتابية: فن الكتابة الروائية وفن الكتابة التاريخية، فأى من هذين الفنين يعمل لمصلحة الآخر؟ وأى منهما يقود الآخر ويسيطر عليه ويؤثر فيه؟ إن التاريخ يختصر الأحداث ويطوي المسافات ولا يقيم وزناً للحالات والمشاعر البشرية التفصيلية في أوانها، فالحديث عن معركة، يُهمل



الكتابة. وبذلك تستقيم العلاقة بين الكتابة من حيث هي نسق من القول، وبين القراءة من حيث هي نسق آخر من القول».

إن التحليل الذي يتناول هيكل البنية، يكشف أسرار اللعبة الفنية، والكتابة الروائية لعبة فنية فذة لها أسرارها وتحليل بنية النص الروائي بعامة والروائي التاريخي خاصة، يتعامل مع التقنيات المستخدمة في خدمة النص، كالمزاوجة والتداخل الفعال أو عدمه، بين الفن الروائي بما هو فن قائم بذاته، وفن التاريخ كفن له شروطه الموضوعية. أي بمعنى أن التحليل، يتعامل مع التقنيات التي تستخدمها الكتابة لتبني الجسد الناطق والموهم للنص، ولا يتعامل مع النطق نفسه ومعنى القول بل يكتفي بتشريح الجسد الذي ينطق، أي مادة الجسد النصية ليقدم معرفة بالوظائف الداخلية التي تمارسها عناصر البنية التي بحركتها ينبني النص. وهذا

من أجل تحقيق هذا التعادل وتلك الموضوعية والإضافة الضرورية، ومن أجل التعرف إلى آلية الكتابة الروائية، من أن نمتلك أدوات القراءة اللازمة التي ستقود للكلام على الرواية التاريخية لأمين معلوف، والتي تستطيع أن تشير بقدر المستطاع إلى إشكالية العلاقة بين نوعين من الفنون الكتابية: فن التاريخ والفن الروائي.

وبمعنى آخر نقول: يجب الفصل بين القراءة والتأويل ويجب التحلي بروح البحث عن الفهم التاريخي للكلمات المقروءة.

لكننا نستطيع الإشارة إلى تلك النقطة المهمة دون ادعاء القدرة على تملك تفاصيلها ومنهجيتها كاملة.

وقد ينفاد القارئ أحياناً خلف لعبة الكتابة بلا قدرة على حوارها وتتحول متعته إلى نوع من الأسى اللذيذ والحزن السطحي يؤازر به البطل، وتلك إحدى آفات الكتابة الروائية للتاريخ التي تقلب المواقف فتشوه الواقعة التاريخية، لا من قبل القارئ فحسب، بل من قبل الكاتب أيضاً.

إنه حزن يدفع القارئ في لعبة الكتابة، ويلغي المسافة بين موقعين، لا نقد مع تماثلها وعدم اختلافهما، هما: موقع الكتابة وموقع القراءة. هكذا تنحني القراءة أمام النص لا من موقع المعرفة به، بل من موضع غيابها وأمائها. وثمة فرق شاسع بين الخضوع والقبول، بين أن تكون القراءة مجرد تطويع وقولية، وبين أن تكون فعل تكون حقيقي.

تقول الناقدة يمنى العيد: «القراءة بمفهومها النقدي فاعلية منتجة تمارس فعل التحويل للثقافة وتترك أثرها المحدد لها. وبذلك توضع الكتابة في موضعها، كقول بين أقوال أخرى، قادرة بدورها على الإسهام في تطوير حياة

العمل التحليلي لا يتعارض مع عمل القراءة المؤولة التي تبحث عن الدلالات والمعاني بل تكمله.

وإذا صنف الروايات بحسب مواضيعها من اجتماعية وسياسية وتاريخية، فإن الرواية من الروايات القادرة على احتواء عدة مواضيع، فتغزو على سبيل المثال لا الحصر الرواية التاريخية عند أمين معلوف قراءة روائية سياسية للتاريخ أو قراءة روائية تاريخية للسياسات القديمة التي حكمت منذ قرون خلت.

غير أن تقنية الفن الروائي والأدوات المستخدمة في البناء، وطريقة الكاتب في اللعب بها، جعلت رواية ما أقوى من رواية أخرى (كالفرق بين سمرقند وصخرة طانيوس) كما جعلت طريقة إيصال المعاني والدلالات إلى القارئ، أسيرة بنية النص المشوشة مابين التاريخ الواقعي بجفافه، والروائية الخيالية بطراوتها. إن القبض على أسرار

ومفاتيح تشغيل معامل تلك الأدوات، أي هندسة البنية النصية، كفيل بإيصالنا إلى اكتشاف متعة المعنى وقوته، وإلى جعل قراءتنا للنص الروائي أكثر إنتاجية، وأكثر تفلتا من الخضوع وعدم التكافؤ.

إن مسألة مؤازرة البطل لدى القارئ في القراءة اللامتكافئة مع الكتابة، قد بدأت قبلا عند الكاتب. ويقول أمين معلوف في إحدى مقابلاته الصحفية: «لقد أعجبني عمر الخيام، لأنني وجدت أنه يتمتع بحرية التفكير. فقد عاش في فترة صعبة وعلى الرغم من ذلك، استطاع أن يكون مستقلا بعيدا عن السلطة السياسية. وهو شخصية غير معروفة للكثيرين. ووجدت أنه يستحق أن يعرفه الناس. وحاولت من خلال الرواية أن أنخيل حياته».

إن بطل «سمرقند» جنبا إلى جنب مع «حسن الصباح» زعيم فرقة الحشاشين ومع نظام الملك الوزير السلجوقي القوي في ذلك الوقت. وتبدو رواية «سمرقند» مستوحاة من حياة ذلك الشاعر حيث تدور أحداثها في آسيا الوسطى وإيران.

والجزء الأول من الرواية يدور في القرن الحادي عشر أما الجزء الثاني فيدور في القرن التاسع عشر والقرن العشرين.

إن مرحلة الإعجاب لم ولن تنتهي عند الكاتب، وهذا من حقه، فكما أعجب بشخصية الخيام أعجب بشخصية الطبيب والرسام والرسول «ماني» في «حدائق النور» فتناول تلك الشخصية التي عاشت في القرن الثالث، حيث أسس «ماني» ديانة اختفت منذ فترة طويلة. لقد أعجب به لأنه متسامح، وتسيطر عليه الرغبة في تجميع الناس بصرف النظر عن اتجاهاتهم

الدينية أو السياسية أو الاجتماعية. وكان مفتاح شخصيته هو التسامح كقاعدة أساسية وكمنبع للسلوك في الحياة اليومية.

ولابد له من أن يعجب أيضا بشخصية بطله «حسن بن محمد الوزان» في ليون الأفريقي أو كيون — يوحنا دوميديثي. قصة ذلك المسافر الذي تنقل بين حضارات الأندلس والمغرب والقسطنطينية والقاهرة وإيطاليا في عصر النهضة: أي في القرنين الخامس عشر والسادس عشر.

ويعتبر أمين معلوف كتابه «ليون الأفريقي»، سيرة ذاتية خيالية لرحالة ولد في غرناطة من أصل عربي.

إن مرحلة الإعجاب بالبطل التي ينقلها الكاتب إلى القارئ تشكل المرحلة الأولى للدوافع لديه التي قد تكشف لنا أو تساعدنا في الكشف عن الآلية المستخدمة في صياغة التاريخ بلغة روائية، ويسود هذه المرحلة هاجس إظهار تلك الشخصية المغمورة أو المشهورة لا فرق، فيجعلها تتحرك في إطار الأمكنة الذي يرسمه، وفي الإطار التاريخي المحدد والموضوعي. ونتساءل: ماذا يحدث لو نزعنا عن رواية «حداثق النور» على سبيل المثال كل المقومات الروائية والتفاصيل الأدبية؟ يحدث لو فعلنا ذلك، أن تمحي شخصية البطل «ماني»، ويبقى لدينا الحروب ما بين الساسانيين والرومان وبين اليونان والرومان أيضا، وتعاقب الشعوب على المدائن، وأسماء ملوك الفرس وقادة الرومان وغيرهم وأسماء المواقع وتاريخ المعارك. لكن هل يحدث والحال هذه أن نرثي لشخصية ملك الملوك شاهبور؟ أو لابنه هرمز؟ وهل نرثي لشخص الإسكندر قبلهما أو لأحد من الزعماء البارتيين؟ أو على العكس هل نتعاطف معهم أو مع أحدهم؟ ولا ندري على وجه التحديد إذا ما كان

الخيال الذي أوجد لصياغة تفاصيل «ماني» وإشباع حياته المتنوعة قد شوه أم لا السياق التاريخي للأحداث أو دقة واقعيها لحساب الرواية المتخيلة في إطار شخصية البطل.

والدافع الثاني هو هاجس الابتكار في صياغة وإظهار الالتقاء الثقافي ما بين الأمم والشعوب وكذلك ما بين الشخصيات، ذلك الاندماج الذي يولد الدهشة أحيانا، كما هي الحال في بلاد فارس وبلاد ما بين النهرين أو في الأندلس وجبل لبنان. ويكاد هذا الهاجس يطغى على ماعداه في كل رواياته وحيث يؤكد الكاتب أيضا أحادية المنهج في أعماله التي تتقوّل في إطار هذا الالتقاء الثقافي.

أما الدافع الثالث فهو الاستمتاع بالتعبير عن موهبة الخيال والتحليق به، مما يدفعنا لدراسة مدى النسبية في العلاقة ما بين الخيال والواقع في الرواية. فهاهو في «صخرة طانيوس» يؤكد عدم استطاعته تحديد حجم

الساساني، شهابور الإلهي، الإله بين الناس والإنسان بين الآلهة. وهكذا رفض عمر الخيام في «سمرقند» طلب الوزير نظام الملك في أن يكون رئيسا لمخابرات الإمبراطورية لأن ذلك لا يلائم الخيام الشاعر المولع بالعلوم والنجوم والعشق والشراب، العزوف عن السلطة، النافر أبدا من السياسة ودهاليزها.

وهكذا كانت الحال مع الفيلسوف اليوناني أفلاطون الذي كان يقول وهو متردد في تلبية دعوة الإمبراطور الطاغية ديونسيوس: «لقد كنت بحاجة إلى إقناع إنسان واحد بآرائي لكي أحقق الخير الذي قصدت إليه».

أما الاشتغال على «صورة الآخر» فيعتبر دافعا أساسيا إيجابيا في «الحروب الصليبية كما رآها العرب»، إنها صورة الغرب لدينا، وصورتنا لدى الغرب، وصورة العربي إزاء العربي. إنه كتاب يطرح علينا السؤال: ماذا نعرف (نحن العرب والمسلمين) عن الحروب الصليبية من وجهة نظر عربية، أي من وجهة نظر الضحية؟ وانطلاقا من المراجع العربية المعتمدة فقد استطاع المؤلف أن يصور ما يجري في الصف العربي من خيانات: الوزير الأفضل يهنئ القيصر بحرارة لدى سقوط نيقية / فخر الملك بن عمار قاضي طرابلس يؤثر ترك المدينة للفرنجية على طلب المساعدة من صاحب القاهرة / فخر الملك أيضا كان يخشى انتصار دُقاق صاحب دمشق على الإفرنج فوشى بسر الكمين على نهر الكلب، وانتصر الفرنج بقيادة بغدوين وهزم دقاق.

ومعركة تل باثر يتحالف فيها رضوان صاحب حلب مع الإفرنجي طنكري صاحب أنطاكية ضد جيش يقوده تحالف جاولي صاحب الموصل وفرسان بغدوين

الواقع فيها وحجم الخيال. لكنه استعمل الصراع الذي دار في القرن التاسع عشر في لبنان. وطانيوس اسم خيالي، عاش في إطار هذا الصراع في الواقع والأحداث تتحول إلى أساطير يستلهم منها الكاتب شخصوه.

وهنا تبرز لنا إشكالية الأسطورة في العمل التاريخي (ولسوف نعود إلى هذه النقطة).

أما الدافع الرابع فيمكن في تبين قوة سلطة الحاكم وضعفها في آن معا. من خلال المقارنة وعامل المواجهة مابين الحاكم والحكيم، أي مابين الطاغية والفيلسوف أو النبي أو الأديب، ففي الوقت الذي يريد فيه الإمبراطور الطاغية تشريع ومباركة أفعاله الحربية وتسلطه الجائر من قبل الرسول أو الرجل الحكيم أي الفيلسوف، نجد هذا الأخير يفر من وجه تلك المغريات التي لا تتلاءم وطبيعة تفكيره وسلوكه هكذا رفض «ماني» في حدائق النور طلب ملك الملوك



صاحب الرُّها.

وفي وصف المؤرخ أسامة بن منقذ والمؤرخ الأجنبي «راول دي كين» لوقائع همجية جيش الفرنجة، فإن معلوف أراد أن يقدم للغرب صورة عن ذاته بشهادة عربية وأجنبية، غير أن «الحروب الصليبية كما رآها العرب» تبقى في نظرنا كما في نظر صاحبها دراسة تاريخية أكثر منها كتابة «روائية» للتاريخ.

وإذا كان المطب الأول للعمل الروائي التاريخي، أي للرواية التاريخية، هو نقل الإعجاب بالبطل من قبل الكاتب إلى القارئ، من خلال بنية نصية تخدم هذا الغرض، أي أن يقوم الخيال باختراع الكلمات ووصف الحالات وملء الفراغات التاريخية فإن الكتابة تتماهى مع القراءة أو العكس، هذا إذا لم تصبح القراءة خاضعة ومسيرة بوساطة حس الإشفاق الذي يقود إلى تغير حكمنا على البطل والشخصيات الأخرى، فإن موقع الأسطورة الفعال أو عدمه في الرواية التاريخية يعتبر المطب الثاني. فالأحداث تتحول إلى أساطير يستلهم منها الكاتب شخصوه، وليس الزمن سوى الغمد الذي تنضج فيه الأساطير. يقول أمين معلوف في «حدائق النور» هنا تبرز إشكالية العمل الروائي التاريخي إزاء الأسطورة، إذ إن نسبية الواقع للمثال في رواياته سمرقند وحدائق النور وصخرة طانيوس، هي التي تضع الأسطورة عرضياً، أو بشكل ذي ثقل وفعالية. ولا يمكن وصف الأسطورة إلا بعيداً عن التأريخ.

فعمل المؤرخ لا يدرج الأسطورة والخرافة كعمل وفعل تاريخيين إلا بمقدار تأثيرهما في تحويل سلوك الشعوب. ولا يمكن وضعهما كأحداث تاريخية. فعندما نؤرخ لمعركة أربيل، أو معركة تل باثر أو معركة واترلو على سبيل المثال لا نؤرخ لدوافعها الدفينة في اللاوعي

الجمعي الذي تحركه الخرافة والأسطورة فينا. من هذا المنطلق نحن أمام تناقض أساسي: فالأسطورة كمحرك وكوصف هي ضرورية في العمل الروائي، من جهة، وهي مهمة في العمل التاريخي من جهة أخرى، وبما أننا نشتغل رواية تاريخية فإننا عندما نحرمها من عنصرها المهم، ذاك تبتعد قدر الإمكان عن الرواية الحقيقة المفصلة.

وإذا لم نحرمها ذلك الامتياز، وقعنا في مصيدة عدم الأمانة للوقائع التاريخية. وعلى الرغم من عدم قدرتنا على تصور حياة أي شعب من الشعوب أو أمة من الأمم دون أساس خرافي وأساطير، بحسب تعبير العالم الاجتماعي مارسيل غريول، فإن الأسطورة تبدو ضد التأريخ الحقيقي. فهي في الرواية التاريخية غيرها في نمط روائي آخر. وعلى سبيل المثال، فإن غابريال غارسيا ماركيز استطاع أن يحصن واقعته الروائية بجدار

على فعلته تباعا، من السلطة أو من القدر. ولقد عوقب «طانيوس» وعوقب الرسول «ماني» كما عوقب دون كيخوته بوصف الجنون عندما حاول التسلق إلى أعلى السلم الاجتماعي وخرق الحواجز والتقاليد، وكما عوقبت أنتيغون سوفوكلس. وكما عوقب غريغوري سامسا بأن أحس بأنه تحول إلى حشرة وتصرف على هذا الأساس. ونجد نفس التوجه والسلوك الروائي لدى فلوبير في مدام بوفاري التي تتناول طعاما مسموما و«أنا كارنينا» التي ترمي بنفسها تحت عجلات القطار. وكذلك نجد أن ستاندال يحكم بموت شنيع على بطله جان مورييل، وماركيز قد أحكم الدائرة على الفتى الوديع «سانتياغو نصار» في روايته «وقائع موت ملعن عنه» إنها الآلية ذاتها والكلية ذاتها، ليس من عفو على المتسلق والمقتحم، المجازف والمتمرد، فالرواية لا تمنحه أية تقوى. وحتى «فلوبير» ككاتب يحاكم أيضا لقلّة احتشامه. وخلال نقاش حول توقيفه في كركول الشرطة، يتدخل «تيوفيل غوتيه» ويقول: «الحقيقة أن خدّي يحمران خجلا من مهنتي هذه، إذ من أجل المبالغ الضئيلة التي لا بد أن أنقاضها لكيلا أموت جوعا، أكتفي بقول الربع أو النصف مما أفكر فيه، ولكن حتى بهذا القدر، أخاطر بأن أحال إلى المحاكمة لكل جملة أكتبها».

هذه الحادثة عن فلوبير رواها الأخوان غونكور في مفكرة مؤرخة بتاريخ 20 يناير 1857 وهما اللذان أسسا تلك الجائزة عام 1903، وينالها أخيرا الكاتب أمين معلوف عن روايته «صخرة طانيوس» التي مهدت لها رواياته التي سبقت، ويبقى أن نقول على رغم كل المطبات والنواقص، إن أمين معلوف كأديب وصحفي استطاع أن يطوع الواقعيّات التاريخية لعمله الروائي ويوظف عناصرها المختلفة في نسيج عمله الإبداعي.

مرتفع من الأسطورة حفاظا على الفن من أن يفقد مناعته. بينما نجد أن السراب عند اسماعيل كاداريه الكاتب الألباني، يختلط بالحقيقة حتى ليعجز عن التفريق بينهما. إنها تقنية في الكتابة الروائية، أيضا نادرة. ومع ذلك يدرك كاداريه جيدا معنى أن يكتب رواية، فهي عنده ضرب من الأرض المسحورة ينبغي على المرء أن يحاذرها كثيرا وهو يجوزها، والسراب في الرواية لديه يخدع البصر ويحمل على مطاردته وكأنه حقيقة كما هي الحال في روايته: «من أعاد دورنتين».

ولا يستطيع أيضا الكاتب أمين معلوف تجنب الوقوع في المطب أو الشرك الثالث للرواية التاريخية، وهو شرك مشترك تقع فيه الرواية بشكل عام، حيث تتفق الروايات مع اختلاف أفعالها، على ما يحدث بعد إنجاز الفعل.

وحيث سيعاقب مقترف الفعل (الذي هو البطل هنا)

# الحكايات الشعبية الكويتية

## بزة الباطني

الحكاية الشعبية شكل  
من أشكال التعبير التي لجأ  
إليها الإنسان لتصوير آماله  
وأحلامه وواقع حياته  
اليومية وتجاربـه.  
وللمجتمع الكويتي كل  
المجتمعات حكاياته  
الشعبية التي سادت  
وأصبحت مجالسها جزءاً  
من الأنشطة اليومية للفرد.



تسمى الحكايات في الكويت «الحزاوي»، مفردتها حزاية والفعل منها يحازي وخاصة بالنسبة للحكايات الخرافية البعيدة عن الواقع ولفظ حزاية قد يكون مشتقا من اللفظ الفصحى: الحزو أي التكهّن والتخمين، فيقال «حزا الشيء» أي قدره وخمنه تخميناً، ومن تحزى أي تكهّن، والحزاء والحازي الذي يحزر الأشياء ويقدرها بظنه، ويقال حزوت الشيء أحزوه وأحزيه، وفي الحديث «كان لفرعون حاز» أي كاهن. أما الحكايات الواقعية أو القرية من الواقع فيطلق عليها «سوالف» ومفردتها «سالفة» أي من سالف العصر والأوان والفعل منها «يسولف» وهي ذات طابع تقريرى.

ويلاحظ أن هناك تشابها كبيرا بين كثير من الحزاوي الكويتية والحكايات الشعبية المتداولة في بعض الدول الأفريقية والآسيوية والأوروبية مما يدل على الاحتكاك الثقافى للإنسان الكويتى بالشعوب التى أقام معها علاقات تجارية. وبالتأكيد فإن التشابه أقوى وأكبر بين الحزاوي الكويتية والحكايات الشعبية المتداولة في بعض الدول العربية خاصة دول مجلس التعاون، فقد تكون التفاصيل والأحداث هي ذاتها مع اختلاف في اسم القصة أو أسماء أبطالها.

العوامل المشتركة بين الحكايات الشعبية في الكويت وغيرها من الحكايات الشعبية في العالم كثيرة من أهمها:

يُتم الأبطال. فالبطل أو البطلة إما يتيم الأب وإما يتيم الأم وإما يتيم الأبوين معا ويتعرض لقسوة من يتولى أمره في غيابهما، وعادة ما تكون زوجة الأب ونلاحظ ضعف دور الأب وقلة وجود زوج الأم في الحكايات الشعبية، وعادة يتغير وضع هذا اليتيم المادي والاجتماعي بزواجه أو زواجها من طبقة أعلى عادة ما تكون طبقة الملوك أو الأمراء أو الفرسان بمساعدة شخصية طيبة تتمتع غالبا بقدرات خارقة تسخرها لخدمة البطل، كثيرا ما تكون هي أم البطل ذاتها تعود للحياة بعد وفاتها على هيئة روح أو في شكل مخلوق. مثال على ذلك حكاية سرور الذي قتلته زوجة أبيه وقدمت لحمه للضيوف وأخفت خلاخيله وأساوره في الإسطبل وحين يخرج والده للبحث عنه ولا يجده يدله صوت أم سرور على مكانه حين تناديه وتقول له:

سرور ذبحته مرة أبوه

وعشت فيه خطر أبوه

ومفيتلاته وخليخيلاته

تحت مربط خيل أبوه



وفي اعتقادي أنه يمكننا أن نستنتج من ذلك أن معظم الحكايات الشعبية الخرافية إنما أبدعتها أمهات كان أشد ما يقلقهن ما قد يتعرض له أطفالهن من معاناة وويلات في غيابهن الذي قد يُفرض بسبب الوفاة أو الطلاق وضم الأب للأبناء. ويشهد هذا النوع من القلق وتكثر الحكايات حوله في الشعوب التي ينتشر فيه تعدد الزوجات.

عامل آخر من العوامل المشتركة في الحكايات الشعبية وهو تواجد الشخصية الشريرة والتي، كما ذكرت، قد تكون زوجة الأب أو أبناءها وأحياناً الخالة وهي أخت الأم أو المطوع أو المطوعة أي المعلم والمعلمة أو الساحر أو الساحرة والسعلو وهو من الشخصيات الخرافية التي عادة ما تكون لها مواصفات جسدية مميزة كسبعة رؤوس وقدرات خارقة كالقدرة على الطيران والتشكل بأشكال آدمية وحيوانية.

ومن العوامل المشتركة أيضاً احتواء الحكايات الشعبية على أبيات شعرية أو جمل مسجوعة كانت أصعب ما واجهني أثناء ترجمة بعض الحكايات الشعبية الكويتية إلى الفرنسية والإنجليزية حيث إنني أحرص على ترجمتها مسجوعة للمحافظة على القيمة الجمالية للحكاية. مثال على ذلك ما ورد في قصة أمي اسميعة أو اسميعة والتي تتشابه وقصة سندريللا حين جاء الحراس لبيت الصيد لتجربة الحذاء على قدم نورة التي أخفتها زوجة أبيها في التنور، وهو الفرن، ثم غطته ونشرت عليه الحبوب ودلهم عليها ديك وقف على الغطاء وأخذ يصيح:

كوكو عمتي نورو قاعدة بالتنورو عليها الحب منثورو.

ترجمتها إلى الفرنسية فجاءت بهذا الشكل:

cou cou cou cou

Ma maitresse Nour / Est dans le fur / Sous les grains / Et  
la couverture

أما بالإنجليزية فجاءت بهذا الشكل:

My lady noora / In the oven is siting / Under the cover and  
the grain that I'm pecking

## رواية الحزاي:

الحزاي والتي تشمل الأساطير والسير والحكايات الخرافية وحكايات السحر والحيوان كانت تروى غالباً في إطار العائلة على لسان الأم مثلاً أو الأب أو الجد أو الجدة، وكان جمهور المستمعين عادة من الأطفال، تروى لهم الحكايات لتهدئتهم أو لتنويمهم وكان يتفاوت طول

الحكاية أحيانا حسب فصول السنة، ففي ليالي الصيف القصيرة، كانت تروى القصص القصيرة أما الحكايات الأكثر طولاً وأحداثاً فكانت تروى أثناء ليالي الشتاء الطويلة أو ليالي رمضان حين يطيب السهر.

ولرواية الحزاي يبدأ الراوي عادة بالصلاة على النبي فيقول:

«ما يانا وياكم إلا خير لفانا ولفاكم وشر تعدانا وتعداكم والحزاي تروح وتبي وما لنا غير الصلاة على النبي يا عاشقين النبي صلوا عليه وليه صليتوا على النبي لا تنسون أبو الفضائل علي» فيجيبه المستمعون بالصلاة والسلام على النبي عليه الصلاة والسلام.

ثم يبدأ الراوي الحكاية بقوله «ذيج البنت أو ذاك الريال» مع ذكر الأوصاف الخلقية والأخلاقية مثل «ذيج البنت اللي تقول للقمر قوم وأنا أقعد محلك» أو «ذاك السلطان ولا سلطان إلا الله».

ويختم الراوي الحزاية بقوله «ويينا منهم ما حصلنا شي غير الصلاة على النبي»

ويرد المستمعون بالصلاة والسلام على النبي عليه الصلاة والسلام.

كما كانت الحزاي تروى في الديوانيات على لسان راو محترف أحيانا، حيث كان يرويها على شكل حلقات متسلسلة يترقبها المستمعون كل مساء إلى جانب الحكايات الأخلاقية والتاريخية التي يتبادلها الرواد بشيء من المبالغة للتشويق.

ويتبادل الأطفال والشباب ما يروى لهم «من حزاوي» في اجتماعاتهم على شاطئ البحر أو في فترات اللعب.

أما النساء فكن يبدن اهتماما خاصا برواية الحكايات الأخلاقية والمتعلقة بالقضايا الاجتماعية أثناء لقاءاتهن اليومية وقت الضحى أو العصر، وعادة تفرض هذه الحكايات نفسها فتأتي النسوة على ذكرها عفويا كمثال يضرب أثناء تبادلهن الحديث عن الخبرات والتجارب الحياتية.

### التصنيف النوعي للحكايات الشعبية في الكويت:

تناولت الحكايات الشعبية موضوعات مختلفة يمكن تصنيفها نوعيا

بالشكل التالي:

(1) الأساطير: وهي التي تتعلق بالاديان والمعتقدات

(2) **السير الشعبية:** وهي تتعلق بسير بعض الشخصيات العربية كالسيرة الهلالية

(3) **حكايات السحر الخرافية:** وهي التي تتعلق بالملحقات الغريبة وبالقدرات الخارقة

(4) **حكايات الحيوان:** وهي التي تروى عن الحيوان أو على لسانه

(5) **حكايات هزلية:** وهي التي تروى عن الحمقى والمغفلين أو عن الأذكياء

(6) **حكايات أخلاقية:** وهي التي تتعلق بقضايا اجتماعية وتروى كمثال للاقتداء واعتبار

(7) **حكايات تاريخية:** وهي التي تتناول موضوعات تاريخية عن حياة البحر أو الحروب والغزوات

## نماذج من الحكايات الشعبية الكويتية:

### 1- الأساطير:

وهي التي تتناول ذكر بعض الشخصيات الخرافية التي ورد ذكرها في بعض الملاحم الشرقية والغربية أو الأديان غير السماوية أو شخصيات حقيقية لحقت بها الخرافة مثل الخضر ويقال إنه النبي إلياس وشلق بن عنق وهو عوج بن عنق في كتب التراث العربي ويقال إنه من أبناء سيدنا آدم والشيخ الغريب وكان له مزار في فيلكا والطنطل والسعلو وهو السعلاة والواوي أي ابن آوى والساحرة ودعيدع والخروف المسلسل وبو درياب وشاهوه وهي أم حمار والمقصود أم ريل حمار يمكن أن نقول إن الأساطير لم يثبت وجودها ضمن الحكايات الشعبية الكويتية بالمفهوم العام المتعارف عليه للأساطير، فالحكايات التي يمكن إدراجها تحت هذا التصنيف قصيرة ومختصرة ولا تكثر روايتها ولا يدل على وجودها إلا ذكر أحد أبطالها الذي ما عاد يستخدم إلا لتخويف الأطفال لمنعهم من اللعب وقت الظهيرة وحمايتهم من التعرض لضربات الشمس أو السهر حتى وقت متأخر من الليل.

### شاهوه:

شخصية خرافية نصفها الأعلى آدمي ونصفها الأسفل لحيوان،



ظهرت عند كثير من الشعوب وورد ذكرها في الملاحم. وتضم أحيانا إلى مجموعة الآلهة، وصورت على أنها رجل عند بعض الشعوب وعلى أنها امرأة عند شعوب أخرى. وأصل التسمية أم رجل حمار ويقال لها «شاهوه» وهي مؤنث شاه وتعني ملك وقيل إنها متوحشة وبأن لها حوافر وسيقان حمار وقيل بقرة وشعرها من الوبر الكثيف.

وقصتها أنها امرأة من البشر عشقت رجلا ثم خطفها وحبسها في قصره الكبير الذي يحتوي على كثير من الغرف. سمح لها الرجل بأن تتجول في أنحاء القصر وغرفة عدا غرفة واحدة إلا أنها دخلتها فوجدت فيها كثيرا من الجثث وبقايا اللحوم البشرية وعرفت أن ذلك الرجل لم يكن آدميا ولكنه سعلو. عاد السعلو فوجدها في تلك الغرفة وقد اكتشفت سره ورأى الدماء تغطي قدميها، فخيرها بين أن يقتلها أو يحول ساقها إلى ساق حمار فاخترت ساق حمار.

## 2- السير الشعبية:

وأهمها السيرة الهلالية والحكايات التي تروى عن أبي زيد الهلالي وابن أخته عزيز حتى أن الحكاية تسمى قصة «عزيز بن خاله». وكانت هذه الحكاية تروى ملحنة لتنويم الأطفال حسب قدرات الراوي.

### عزيز بن خاله:

يروى أن أخت أبي زيد الهلالي رزقها الله بسبعة أبناء أشرف أبو زيد الهلالي على تعليمهم الفروسية واحدا واحدا وتمتع كل منهم بقوة ولياقة بدنية نادرة إلا أنه كان يفقدهم واحدا تلو الآخر في محاولاته للوصول إلى حبيبته عليا. وحين أنجبت الأخت ابنا السابع عزيز أخفته عن خاله حتى أصبح شابا إلا أن الخال علم بوجوده فأخذ يدرسه تدريبا قاسيا حتى غدا من أقوى الأقوياء وسار ذكره في كل مكان وعجز رجال زمانه عن التغلب عليه في المصارعة والفروسية. حين آن الأوان اصطحب أبو زيد ابن أخته عزيز إلى ديار عليا فوصل ليلة عرسها فقام برشوة عجوز مقربة إليها لتسهل له أمر الالتقاء بها فجاءت بملابس نسائية تنكر بها عزيز فأدخلته مكان عليا حيث تبادلوا الملابس وأخذت عليا إلى أبي زيد وبقي عزيز متنكرا بزي العروس. دخل العريس وحاول أن يتقرب إلى عروسه فصدته بقوة نادرة لا تتمتع بها النساء فشك في أمرها فقد عرف واشتهر بقوته بين الرجال.

وخرج يشكوها إلى أهلها بقوله:



ألا يا أهل عليا  
ما ذي بعليا بئتكم  
لاويت بالمغزى ثمانين لحية  
وما لقيت أقوي من عزيز بن خاله  
فرد عليه الأهل بقولهم:  
هذي عليا بنتنا وعند الناس علمها  
عفيفة الأذيال ما ادوس العتايب  
اجرح صبعها جريح هين  
وقص من راسها أطراف القصايب

عاد الزوج إلى عزيز وصارعه مرة ثانية حتى جرح أصبعه وقص من أطراف جدائه كما أوصاه أهل عليا ليتأكد من شخصيتها في اليوم التالي إلا أن جرح عزيز كان بليغا لشدة مقاومته.

خرج الزوج ثم تسلسل عزيز إلى خاله وناداه من خلف الباب:

ألا يا نايمين الليل قعدوا تنبهوا  
جد ياكم الصبح الذي جان غايب  
انتوا تنامون الليل بسعده وارغده  
وأنا أحط على صبعي جبير العصايب  
اجرح يا خالي صبعها جرح هين  
وقص من راسها أطراف القصايب

وفعل أبو زيد ما طلب منه عزيز وأعادت العجوز عليا إلى بيتها وطلبت منهما الابتعاد فقد عرف الزوج بأمرهما. عادت عليا وكانت هناك امرأة من أهل البيت تعرف بحكايتها مع أبي زيد فقالت لها:

الزين يا عليا خضاب وينجلي  
والستري يا عليا خيار البضايح

وفي طريق العودة نزل عزيز داخل بئر ليحضر بعض الماء لخاله فالتهب الجرح وجرى السم في جسد عزيز وسقط محتضرا وقبل أن تفارقه الروح أخذ يوصي خاله على أهله وهو يقول:

أوصيك يا خالي على أُمي والدتي

تبني لها الحيطان حتى الخرايب  
وأوصيك يا خالي على أختي رضيعتي  
اتغطي وتستحي ليه يوا الوراثة فوق النجايب  
وأوصيك يا خالي على ياهل يلعب مع اليهال  
عن ضربة أو نزرة تدعي قلبيه حطايب  
وأوصيك يا خالي على بنت العم ترحل لأهلها  
حرم عليها اليوم شوف الحبايب

ومات عزيز ودفنه أبو زيد في الطريق وعاد إلى أخته حزيناً مهموماً  
فلاقته أخت عزيز بقولها:

وراك اتحاجيني وراسك مايل  
ودمك من بين اللثام يسيل  
فقال:

ولي بنت لا بني الله بيتج  
ولا جعل لج من بين البنات نصيب  
عزيز دفنته الخميس الي مضى  
وقصيت من وجدي عليه الذوايب  
دفقت على قبر الهلالي جربته  
وخليتها تسقي الأراضى المجادب  
وحطيت على قبر الهلالي جو خته  
وتركتها تذري عليها الهبايب  
وجدعت على قبر الهلالي فتخته  
في موقع يشوفها كل صاحب  
وعقلت على قبر الهلالي بكرته  
وخليتها تعتب حوالي النصايب

بلغ عليا خبر وفاة عزيز وكان لها خادم اسمه عزيز توفي في الوقت  
نفسه ويروى أنها هي التي دفعته بنفسها من فوق سطح البيت فسقط  
ومات فأخذت تبكيه وتصيح تقول:

## واِعْزِيزَ واِعْزِيزَ فَقَالَتْ لَهَا الْمَرْأَةُ الَّتِي تَعْلَمُ بِسَرِّهَا:

### ابْجَاجَ عَزِيزَ مُوِ عَزِيزَ

### 3- حكايات السحر:

ومنها حكاية اسميعة أو اسميعة وهي تشبه في أحداثها حكاية سندريلا وحكاية لعبية الصبر وتتشابه في بعض تفاصيلها مع قصة الأميرة النائمة والطير المسحور وتتشابه أيضا مع قصة ست الحسن في مصر وأم الدال والدلال والتي تتشابه أيضا مع حكاية شعبية من النوبة وفلسطين وأيضا مع حكاية شعبية اسكتلندية وحكاية كهف النسر والتي تتشابه وقصة علي بابا وحكايات كثيرة أخرى ذكرت في كتاب الحكايات الخرافية وغيرها.

### لعبيبة الصبر:

كانت هناك صبية كلما سلمت على معلمتها «المطوعة» تقول لها: «لا صبحج لا ريحج يا خادمة الميت سبع سنين ما لج بخت».

خافت البنت من نحس يصيبها ويصيب أهلها بسببها، فتركت البيت وسارت طويلا حتى وصلت إلى قصر مهجور دارت في حجراته فوجدت في إحداها شابا يغط في سبات عميق، لم تعرف إن كان حيا أو ميتا، وكان يغطي رأسه آلاف من الإبر الدقيقة فتيقنت أنه مسحور وأصرت على تخليصه مما هو فيه فقضت سبع سنوات إلى جانبه وهي تستل الإبر إبرة إبرة حتى إذا لم يتبق سوى إبرة واحدة سمعت نداء بائع نخاسة متجول فخرجت واشترت منه خادمة طلبت منها أن تبقى بجانب الشاب حتى تعود وذهبت تستعد وتتراين لاستقباله وفي أثناء غيابها تسحب الخادمة الإبرة الأخيرة فيصحو الشاب ويظن أنها هي التي أنقذت حياته وتدخل الفتاة لتراه وهو يشكرها وتعرفه الخادمة بها وهي تقول أنها خادمتها. اخفت الفتاة سرها وأراد الرجل السفر في تجارة له فطلبت منه الفتاة أن يحضر لها لعبية الصبر وفي بلاد بعيدة وجد اللعبة فأوصاه البائع أن يعرف سر من طلبها فهي لعبة خطيرة تستمع للهموم والشكوى وتكبر بذلك حتى تنفجر وينفجر معها الشاكي ويعود الشاب باللعبة ويسمع الفتاة وهي تخاطبها بقولها:



«لعيبة الصبر من صبر صبري وصبر؟» فتجيب اللعبة:  
«انتني البيبي أم الخدم والعبيدي اسمع يا قرنفل حجايا  
البيبي»

ويعرف الشاب حكايتها ويرمي بالعبة بعيدا وينقذ حياة الفتاة التي  
أنقذت حياته.

#### 4- حكايات الحيوان:

ومنها حكاية أنا الحميمة وهي تشبه قصة بير زويلة وقصة عروى  
وقصة النملة والتي تكاد تتطابق مع حكاية من الحكايات الشعبية في  
جنين إحدى قرى فلسطين إلا أن بطلة القصة ذبابة. وقصة قاق وأم  
قاق واخنيفسينة وهي متداولة في دول المنطقة ببعض التفاصيل  
المختلفة التي تتفق وطابع وبيئة كل دولة، وكلها حكايات طريفة  
وبعضها يتطلب مهارة في روايته فهي تعتمد التكرار.

##### قصة النملة:

كانت هناك نملة تتسلق حائطا «طوفة» فوجدت أن الحائط عال جدا  
فقالت:

##### واطولكي واطولكي؟

قال الحائط:

وا طولني واطولني وأن الفار يحفرني.

فسألت النملة الفأر: واحفر كا وحفر كا؟

قال: وحفرني وحفرني وأن القط يأكلني.

فسألت القط: وأكلكا وأكلكا؟

قال: وأكلني وأكلني وإن الكلب يعضني.

فسألت الكلب: وعضكا وعضكا؟

قال: وعضني وعضني وإن العصا تضربني.

فسألت العصا: وضربكي وضربكي؟

قالت: وضربني وضربني وإن النار تحرقني.

فسألت النار: وحرقكي وحرقكي؟

قالت النار: وحرقني وحرقني وإن الماء يطفئني.

فسألت الماء: وطفؤكا وطفؤكا؟



قال: وطفؤني وطفؤني وإن الجمل يشربني.  
فسألت الجمل: وشربكا وشربكا؟  
قال: وشربني وشربني وإن السكين تنحرنني.  
فسألت السكين: ونحركي ونحركي؟  
قالت: ونحرنني ونحرنني وإن الحداد يصنعني.  
فسألت الحداد: وصنعكا وصنعكا؟  
قال: وصنعني وصنعني وإن الموت يأخذني.  
فسألت ملك الموت: وأخذ كا وأخذ كا؟  
قال: وأخذني وأخذني وإن الله يأمرني.

فأرادت أن تصعد الحائط لتسأل الله عن أمره فسقطت وتكسرت. فجاء ملك الموت ليأخذ الحداد وقام الحداد ليصنع السكين وراحت السكين لتنحر الجمل وذهب الجمل ليشرب الماء وأسرع الماء ليطفىء النار وراحت النار لتحرق العصا وقامت العصا لتضرب الكلب وركض الكلب ليعض القط ولحق القط بالفأر ليأكله وحفر الفأر الحائط وأختبأ في جحره.

## 5- الحكايات الهزلية:

وهي الطرائف تروى للتندر والتسلية إلا أنها لم تخل من الحكم والأقوال التي سارت في ما بعد أمثالا يستشهد بها أو تضرب لكثير من المواقف ومنها حكاية قفة العنزروت وتصححت وانجلى الغيم وتاكل خبزان وأدين دين وغيرها. الحكايات الهزلية موجزة وقصيرة تعبر عادة عن حدث أو مشهد واحد وعدد أبطالها محدود.

### يت منك مومني:

نردد هذه الكلمات كثيرا عند قيام أحدهم بمبادرة إيجابية أو سلبية كان علينا القيام بها... ولكن ما قصتها؟

يروى أن والده الخليفة هارون الرشيد مرضت مرضا شديدا وكان يستعد في ذلك الوقت لأداء فريضة الحج، فنادى وزيره وأوصاه بوالدته وأخبره بأنه لن يتردد في قتله إن أخبره أن والدته قد توفيت ورحل هارون الرشيد وتوفيت والدته في غيابه، وحين علم الوزير بعودته خاف على حياته إن أخبره بوفاة أمه فوقف عند باب المدينة وهو يبني حائطا ثم يهدمه ثم يبنيه ثم يهدمه. فمر به هارون الرشيد وتعجب مما يفعل

فسأله: علامك تهدم وتبني؟

قال: عندي عليم مدني.

قال: أمي ماتت؟

قال: يت منك مو مني.

### إنتطع حيط التطن:

كانت هناك امرأة عندها أربع بنات في سن الزواج وكانت الأم في أشد القلق على مستقبلهن فكلهن كن يعانين صعوبات في النطق «لتغان». وفي يوم علمت أن خطابة الحي تدور على البيوت لتخطب لأحد الشباب وقد وعدت بزيارتها. أعدت الأم بناتها لزيارة الخطابة وطلبت منهن أن يجلسن على مقربة منها دون أن ينطقن بكلمة واحدة حتى لا تكتشف الخطابة أمرهن فتضيع عليهن فرصة الزواج وأعطت كل واحدة منهن إبرة حياكة وخيطاً من القطن ليلتهن بالعمل أثناء وجود الخطابة.

قدمت الخطابة وجلست تتحدث إلى الأم وهي تختلس النظرات إلى البنات وفجأة وفي لحظة هدوء انقطع خيط إحداهن فصاحت تقول:

«وي انتطع حيط التطن»

فقالت الثانية: «اربطن واستتن»

فقال الثالثة: «ما دالت أمي لا اتلمون»

قالت الرابعة: «تتلما تتلما وترسنا الحوش اتليمات»

فاحتقن وجه الأم خجلاً وحزنت لضياح الفرصة إلا أن الخطابة أعجبتها تلك البنت التي قالت «تتلما تتلما وترسنا الحوش اتليمات» وفرحت الأم والبنات وتأملن خيراً.

### 6- الحكايات الأخلاقية:

وهي التي تتناول بعض القضايا الاجتماعية والعلاقات الإنسانية فنجد فيها قيماً أخلاقية كثيرة كالعدل والإنصاف والصدق والقناعة والشفقة والأمانة وبر الوالدين والصبر. كما تتعرض هذه الحكايات إلى العلاقات الإنسانية كعلاقة الزوج بزوجته وعلاقة الزوجة بأهل الزوج والضرائر وعلاقة المرأة بالأب والأم والأخت والأخ وباقي الأهل وإلى بعض القضايا الاجتماعية كالطلاق التعسفي وتعدد الزوجات والخيانة ومشكلات الشباب وقصص العشاق.

### أشتهي وأتمنى:

جلست ثلاث كنان يتحدثن دون أن يعرفن أن أزواجهن على مقربة يستمعون. فقالت إحداهن: «يا لله خانتني»

**فقالت الأولى: أنا أشتهي وأتمنى**

**مرضاة ويه الله**

**وسلامة مهنا**

**وطارش اييني امعنى**

**ويقول باجر زمل الأحباب يلفون**

**وقالت الثانية: أنا أشتهي وأتمنى**

**جلادة حمرا وراس من يعد**

**وحية اليمعة وفي حضني ولد**

**فقالت الثالثة: وأنا أشتهي وأتمنى**

**ضربة أمه ولا بالحوش أحد**

فقام إليها زوجها وضربها كما تمتن أن تضرب أمه. أما الأولى فقد دعا أن يرضى الله عنها وأرسل يدعو أخاها مهنا وأهلها لزيارتها. أما الثانية فقد أهدى إليها زوجها قلادة من الذهب كما تمتن ووعد أن يدعها تحج حجة الجمعة، ودعا الله أن يهبها الشعر الطويل والولد.

### 7- حكايات تاريخية:

وهي التي تروي وقائع وتجارب حدثت بالفعل وأبطالها ورواتها عادة من الشخصيات المعروفة في المجتمع وهي تعكس ما كان سائداً وعاما في ذلك الوقت من الروابط الاجتماعية القوية وروح التكافل والبر والتقوى والإحسان والشجاعة والكرم والأمانة كالحكايات التي تروى عن كرم الحاج هلال بن فجحان المطيري حتى مع من كان يغتابه في المجالس والحكايات التي أوردها الشيخ عبد الله النوري في كتابه حكايات من الكويت وما ذكره الأستاذ عبد العزيز رشيد في كتاب تاريخ الكويت وما قدمه الأستاذ سيف مرزوق الشملان وكثير من المؤرخين.

### جنية في قاع البحر:

روى أحد الغواصين حكاية وقعت له قال:



كنت مع أصحابي يوما في مغاص اللؤلؤ فنزل أحدهم إلى البحر ولم يكد يصل إلى الأعماق حتى صعد إلى السطح مرعوبا وأخبرنا بأنه شاهد امرأة من الجان جالسة في قاع البحر وعليها عباءة سوداء فنزل آخرون ليتيقنوا مما رأى وعادوا ليؤكدوا صدق ما قال. فلما رأيت أن الجميع قد أضربوا عن العمل لخوفهم رغبت أن أكتشف الحقيقة بنفسي، فنزلت إلى القاع ووجدت الأمر كما قالوا فدهشت وأصابني من الرعب ما كاد يضطرني إلى الهرب غير أن نفسي أبت علي فصممت على حل المبهم فاقتربت منها وأطبقت بيدي على عنقها وأنا مغمض العينين فما شعرت إلا والدم يجري من يدي وعلمت حينئذ بأني أصبت صخرة علقت بها عباءة سوداء. ولا تسل عن فرحتي عندما عرفت الحقيقة وأردت مداعبة الرفاق فلبست العباءة وخرجت إليهم فرموا بأنفسهم في البحر إذ اعتقدوا أن المرأة قد قضت علي وجاءت لتقضي عليهم ولم يتراجعوا إلا بعد سماعهم صوتي.

### توظيف الحكاية الشعبية:

يقال إن معظم فنون الأدب في العالم اقتبست من حكايات شعبية كانت تروى شفاهيا على لسان الرواة من المحترفين وأفراد المجتمع، اسبغ عليها الكتاب والأدباء صيغة من إبداعهم وعبقريتهم وطبعها كل منهم بطابعه الخاص، كما يقال إن الحكايات الشعبية وإن لم تقتبس فقد كانت على الدوام مصدر إلهام وإحياء لكثير من كتاب القصة والشعراء وأشهرهم على الإطلاق الكاتب الدانماركي هانز كريستيان اندرسون من القرن التاسع عشر وقصص ايسوب وهي قصص رمزية على لسان الحيوان والتي تنسب إلى عبد يوناني يدعى ايسوب عاش قبل ستمائة عام قبل الميلاد. وفي القرن السابع عشر كتب الكاتب الفرنسي جان دو لافونتين حكاياته المسلية التي اقتبسها من مؤلفات قديمة، فنسب لها ونسبت إليه وقد ردد التلاميذ الفرنسيون حكايات دو لافونتين لعدة أجيال. وهناك أيضا الحكايات والأساطير التي كتبها أو دونها ليونار دافنشي الرسام المعروف والتي سبقت حكايات دو لافونتين بقرنين. كما قدم كتاب كثيرون الملاحم والأساطير التي تتكون عادة من أبيات شعرية وكتبوها نشرًا بأسلوب سهل بسيط. وتعد الإلياذة من أشهر ملاحم العالم الغربي على الإطلاق وتعد والأوديسة المفضلتين دوما عند الأطفال. وهناك أيضا الملحمة الإنجليزية عن الملك إرثر وفرسان المائدة المستديرة.

وفي عالمنا العربي اهتم الكتاب العرب بحكايات التراث الشرقي العربي



والإسلامي وقدموها بشتى الأشكال والألوان إلا أنها لم تدخل بالشكل المطلوب في المناهج والأنشطة المدرسية وترك الاهتمام بها وتوثيق صلة الانسان في عالمنا بترائه إلى نفسه وهذا بالطبع ينطبق على الحكايات الشعبية التي لم تدخل مرحلة الجمع والتدوين إلا منذ فترة قصيرة نسبيا إذا ما قيس بالوقت الذي بدأت فيه المجتمعات الأخرى جمع وتدوين ودراسة إبداعهم الشعبي.

أما في منطقة الخليج فلم تبدأ عملية جمع وتدوين الحكايات الشعبية إلا منذ سنوات تتراوح بين عشر إلى خمس عشرة سنة مضت. وتزامن الاهتمام بها تقريبا مع إنشاء مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربي في الدوحة بدولة قطر. إلا أن معظم عمليات الجمع والتدوين والنشر مازالت جهودا فردية من المهتمين بالتراث الشعبي عامة من أبناء المنطقة دون دعم واضح ومتابعة جهات رسمية مختصة في وقت اشتدت فيه الحاجة إلى ربط الإنسان الجديد في دول مجلس التعاون بترائه الشعبي.

ويمكنني أن أحدث عن تجربتي الشخصية في توظيف الحكاية الشعبية حيث قدمت الحكايات الشعبية في مجموعة من البرامج الإذاعية على هيئة مشاهد درامية تتخللها فواصل موسيقية وتعليق. كما وظفتها في مجموعة من برامج الأطفال مثل افتح يا سمسّم وافتح يا وطني أبوابك. ومثال على ذلك حكاية الجمل الذي أكل الشعير واستخدمتها في مشهد الهدف منه هو التعريف بأصوات الحروف.

لمعرفة من أكل الشعير تأخذ العجوز حيواناتها إلى العين وتطلب من كل منهم يحلف ويقفز فوق العين فتأتي الحمامة وتقول: «أنا الحميمة حم حم إن كنت أكلته حم حم يرميني ربي حم حم» وتقول الدجاجة: أنا الدجاجة دي دي «وتقول البطّة»: أنا ابطيطة بط بط «ويقول الجمل» أنا الجميل جم جم». وبهذا نكون قد غطينا الهدف وقدمنا في الوقت ذاته حكاية شعبية بلغة عربية فصحي مبسطة.

كما قدمت إحدى الحكايات الشعبية في الفيلم الكارتوني زعتور وهو أول فيلم كارتون خليجي. والقصة تسمى «رازق القبرة يرزقني» ولها رواية أخرى نقول «رازق الداب الأعمى يرزقني» وقصتها أن حطابا يجد بين الأعشاب قبرة عمياء تحوم حول الحشرات والديدان فتأكلها فيذكر الله الذي يرسل إليها بطعامها ويظل يردد لأهله «رازق القمرة يرزقني». وفي يوم يسرق لصان حماره ليحملا عليه خزنة أحد التجار. وفي مكان خارج المدينة يختلفان على توزيع الغنيمة ويقتتلان فيهرب الحمار ويعود للحطاب بالخزنة ويظن الحطاب أن هذا هو الرزق الذي كان ينتظره. إلى هنا تنتهي الحكاية الشعبية إلا أنني أضفت إليها أن الحطاب بمساعدة ابنته يكتشف أنها خزنة مسروقة فيعيدها إلى التاجر

الذي يقدم له ولابنته وحمارة مكافأة مجزية لتكون هي الرزق الحلال الذي طالما انتظره الحطاب.

وقد تمت القصة في برنامج افصح يا سمسّم الجزء الثالث على هيئة أغنية تقول:

مد الحطاب	كان حطاب
يده ليرى	يعمل بالغاب
أنها عمياء	تعب الحطاب
تأكل حشرات	استلقى ونام
تأكل ديدان	سمع الحطاب
تأتيها من	صوتا بالغاب
كل مكان	ظنه ثعبان
سبح الله	نظر الحطاب
إنه رحمن	بين الأعشاب
قال الحطاب:	فرأى طيرا
«من يرزق الطير	يمشي بأمان
الأعمى بالغاب	كانت قبرة
	يرزق عبده الحطاب».

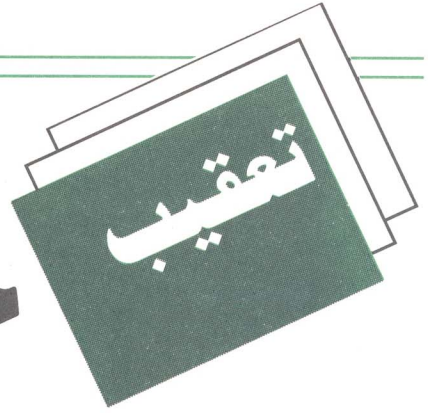
وتستمر الحكاية بهذا الشكل إلى نهايتها.

جمعتُ ودونتُ وأعدتُ صياغة ما استطعت جمعه وقدمته باللغة الفصحى وبالرسوم التوضيحية ليتمكن كل قارئ للعربية من التعرف والاستفادة من أدبنا الشعبي كما نشرت مجموعة من الحكايات الشعبية باللغتين الإنجليزية والفرنسية وأرجو أن أكون قد وفقت وأن أكون قد قدمت مادة خصبة للدارسين والمبدعين في وطننا كذلك للدارسين والكتاب في الخارج الذين يتطلعون ويتطلعون ويتلقون بشغف واهتمام بالغ كل ما يتعلق بإبداعاتنا الشعبية.

## المراجع:

- 1- طرائف وحكايات نسائية من التراث الشعبي الكويتي - الجزء الأول - بزة الباطني
- 2- طرائف وحكايات نسائية من التراث الشعبي الكويتي - الجزء الثاني - بزة الباطني
- 3- الحكايات الخرافية الشعبية - بزة الباطني
- 4- من أغاني المهدي في الكويت - بزة الباطني
- 5- الحكايات الشعبية الكويتية - صفوت كمال
- 6- قصصنا الشعبي بين الرومانسية والواقعية - د. نبيلة إبراهيم
- 7- الموسوعة الكويتية المختصرة - حمد السعيدان

د. مرسل العجمي



## حول قصتين

في البدء أود أن أشكر «لرابطة الأدباء» هذه الدعوة الكريمة، التي أتاحت لي فرصة المشاركة في هذه الأمسية القصصية.

إن مِيزة هذه الأمسية تكمن في أنها تتيح لقاء مباشرا بين طرفي النص الأدبي الأساسيين: الكاتب والقارئ. فالكاتب هو الذي منه وبه يبدأ النص، فعلا ووجودا، والقارئ هو الذي له وبه يكتمل النص، وجودا وتأثيرا. فالنص يظل احتمالا مفتوحا ولا يكتمل ولا يتحقق إلا بالقراءة. إن الكتاب على رف المكتبة، شيء مادي، كأى شيء من أشياء العالم المادية، ولكنه بين يدي القارئ، وعبر التفاعل المتبادل بين القارئ والمقروء في أثناء عملية القراءة، يكتمل وجوده، ويتحول إلى رسالة حية تؤثر وتتأثر بالقارئ. ولأن كل نص يحمل رسالة، وكل رسالة تتطلب مستقبلا، فإن النص في حالة غياب القارئ لن يكتمل، لأن الرسالة ستضيع، ستموت، لن تصل أبدا.

إن هذه الأمسية تمنح الكاتب فرصة جيدة يسمع فيها رأي الآخرين في رسالته، ويحس مباشرة وقع هذه الرسالة على القراء.

بعد هذه المقدمة أود أن تفهم مداخلاتي القادمة على أنها مداخلات قارئ يريد أن يتحاور مع كاتبه، وينقل بعض تساؤلاته إلى الكاتب، أكثر منها مداخلات ناقد يريد أن ينقد الأعمال التي قرئت علينا نقدا دقيقا. إنها انطباعات ذاتية أكثر منها نقادات أكاديمية.

ولأنني أتوسط بينكم وبين الكاتبين، فسأحاول أن أوجز الحديث، فما أنا إلا ضيف مثلكم، أما أهل الدار - هذه الليلة - فهما الأستاذة آمنة الغنيم، والأستاذ محمد



العجمي.

وسأبدأ حديثي عن قصة الأستاذة آمنة الغنيم\* :

ترصد هذه القصة، الصراع النفسي، الذي يعانيه أحد الرجال أثناء الاحتلال، بين إحساسه الوطني ومسؤوليته الأسرية. إن هذا التمزق النفسي يشكل الموضوع الرئيسي الذي يسيطر على القصة، والذي يدفع بها إلى الذروة والمفارقة في نهاية القصة. لقد بدأت الذروة في التنامي من هذا الصراع بين إحساس الروح، ورغبته في البقاء في الوطن، وبين إلحاح الزوجة ومرض الطفل، ثم تصل القصة إلى الذروة / المفارقة عندما قررت الزوجة عدم الخروج. إن كلمة الزوجة «لا أستطيع... لن أرحل» تمثل ذروة القصة، «ولحظة التنوير» لأن هذه الكلمة جاءت لتشكّل النهاية لصراع متعدد الأطراف: صراع الزوج وزوجته حول البقاء أو الخروج، وصراع الزوجة بين الأمومة والمواطنة، فكانت هذه الجملة تكتيفا مركزا لنهاية هذا الصراع.

وقد يؤخذ على الكاتبة أن موقف الزوجة جاء مفاجئاً وغير مبرر، وأوافق على أنه مفاجيء ولكني لا أرى هذا الموقف غير مبرر. فهذه الكلمة في نهاية الفقرة قبل الأخيرة تمثل اللوحة الختامية لصراع نفسي عاشته هذه الزوجة في طريقها إلى الخروج، وأول ملامح هذا الصراع اختلافها مع زوجها حول هذه القضية. إن بكاء الزوجة في أثناء توجيههم إلى خارج الوطن، مظهر من مظاهر هذا الصراع والتمزق. إن الخروج ضياع واجتثاث وغربة نفسية ومادية، والبقاء خطر يترصدها في نفسها وزوجها وطفلها. من هنا جاء البكاء علامة على الحيرة وعدم القدرة على اتخاذ القرار ولكنها منذ اللحظة التي قررت فيها عدم الخروج انتهت حيرتها: لقد اختارت والاختيار حرية، والحرية مسؤولية، فهي تمارس حريتها ومسؤوليتها في العودة إلى الوطن.

\* قصة رغم الخراب، نشرت في العدد 293



ومما له دلالة هنا أنهم في طريق العودة، نلاحظ أن الزوجة «استرخت» وكفت عن البكاء. لقد ارتاحت بالاختيار خاصة أن هذا القرار كان هو قرار زوجها منذ البداية. إن في الأمر شيئاً أعمق من مجرد الخلاص الفردي، هذا ما كان يحسه زوجها وهذا ما كان يمنعه من الرحيل، لقد توصلت مع زوجها إلى وعي جديد بإدراك هذا الشيء: هذا الوطن.

نقطتان أود أن أشير إليهما قبل أن أختم حديثي عن هذه القصة:

### الأولى: عنوان القصة،

### والثانية: نهاية القصة.

إن العنوان بالنسبة إلى القارئ يمثل العلامة الأولى أو البوابة الرئيسية التي يدخل منها إلى النص، وهو بالنسبة إلى الكاتب موقف وتركيز وبيان أولي عن موضوع النص، ومن المفترض أن يتطابق العنوان كما يتلقاه القارئ مع الموقف أو البيان الأولي الذي يريده الكاتب. عنوان هذه القصة يثير إشكالا لأنه لا يتطابق مع موضوعها أولا ولا مع ما يثيره كبيان أولي في ذهن القارئ من ناحية ثانية. فإذا كانت الفكرة الرئيسية هي فكرة الصراع بين الخروج والبقاء، بين الزوجة والزوج أولا، ثم بين الزوجة وذاتها ثانيا، فإن العنوان لم يتضمن أدنى إشارة إلى هذه الفكرة الرئيسية.

إن العنوان جاء من الفقرة الأخيرة، وبالتحديد من السطر الأخير:

«كل شيء رغم الخراب .... جميل»

إن هذه الفقرة تقودنا إلى الحديث عن نهاية القصة. إنني أرى أن هذه الفقرة غير ضرورية، بل أعتقد أنها شتتت التركيز المكثف والنهائية غير المتوقعة في السطر الأخير من الفقرة قبل الأخيرة.

لقد بلغت القصة ذروتها في هذه الفقرة، وليت الكاتبة لم تضيف الفقرة الأخيرة، على الرغم مما فيها من إشارة إلى الأمل الممثل بصوت إذاعة الكويت.

### قصة الأستاذ محمد العجمي

تتمحور هذه القصة، داخل النص، حول دائرتين: دائرة الحقيقي، ودائرة التخيل. ودائرة الحقيقي تتعلق «بحكاية» الطالب مع امتحانه، وكيف انتهى هذا الامتحان بالفشل في النهاية، أمّا دائرة التخيل فتتعلق بهذه الرحلة التي قام بها الطالب في ذاكرة إحدى زميلاته أثناء الامتحان.

إن إشكالية هذه القصة تكمن في الربط بين هاتين الدائرتين. لقد تم الربط عن طريق هذه الجملة «لقد نجحت في الاختراق».

إن الإشكالية التي تحدثت عنها، ترتبط بهذا السؤال: كيف قدمت لنا القصة؟ وهذا السؤال يقودنا إلى قضية أعمق هي قضية «وجهة النظر» أو «الصوت السردي».

ونلاحظ بداية أن القصة قدمت لنا بلسان سارد واضح، يتحدث بضمير المتكلم، مع ملاحظة أن السارد هنا يعتبر كلي المعرفة، فهو يعرف كل شيء في القصة، فهو الذي يقدم لنا حكاية الامتحان، وهو الذي يقوم بالرحلة التخيلية في ذاكرة الطالبة. لقد حاول الكاتب إيهامنا بالواقعية في رصد ذاكرة الطالب، وبعيد السارد عن صوغ هذه الذاكرة، في هذه الفقرة الشذرة:

هي تتصفح أوراق المادة التي تقدم اختبارها الآن «تلمع في عيني الفرحة.... بدأت تقترب».

إن جملة «تلمع في عيني الفرحة» تشير إلى استجابة الطالب لما «وجده» في ذاكرة الطالبة، وتحيل إلى زمن القص الحاضر:

زمن الامتحان. بينما الجملة السابقة هي — تتصفح أوراق المادة... الخ.. تشير إلى «موجودات» الذاكرة في حد ذاتها وإلى الزمن الشعوري لهذه الذاكرة. إن محاولة تقديم الذاكرة على أنها مرآة تنعكس عليها شتى لحظات الوعي في سياق زمني متكسر، من جهة. ومحاولة تقديم الطالب على أنه ناظر إلى الذاكرة من الخارج، ثم تسجيل استجابته لما يرى في هذه الذاكرة، إن هذا كله محاولة ذكية من الكاتب في إيها منا بالواقعية وبعيد السارد عن صوغ الذاكرة. ولكن المشكلة تكمن في أن القارئ لن يخدع بهذه الحيلة، بعد أن قرأ قبل دخوله هذه الذاكرة جملة السارد «ونجحت في الاختراق»، لأن هذه الجملة تكشف أولاً عن محاولة ذاتية قام بها الطالب في عملية الاختراق، ثم هي ثانياً تعرض هذا النجاح الذاتي الذي حققه أمانة الطالب في الاختراق. لهذا جاء الاختراق عن طريق قفزة ذهنية ذاتية، تغيب الطالبة تغييباً كاملاً، ولا تستند إلى معطيات موضوعية.

إن هذا التغييب للطالبة، والافتقار إلى المعطيات الموضوعية في الدخول إلى ذاكرة الطالبة يجعل القارئ يتحفظ في استجابته لما يقرأ عن هذه الذاكرة «الأنثوية»، لأنه يحس أنه ليس أمام ذاكرة امرأة، وإنما أمام ذاكرة امرأة في ذاكرة رجل، أو أمام «رؤية رجل» لذاكرة امرأة.

ويؤكد هذا الاستنتاج ما قام به السارد من تغييب للطالبة في دائرة الحقيقي، كما غيبتها في دائرة المتخيل. إننا في دائرة الحقيقي لا نعرف شيئاً عن الطالبة، وحتى عندما حضرت الطالبة في نهاية القصة وسألت عن الامتحان: «كان قاسياً معك... كيف كانت الأسئلة» إن هذه الملاحظة وهذا السؤال يتعلقان بدائرة الحقيقي: بالامتحان. وعلى الرغم من هذا جاءت إجابة الطالب منبثقة ومتعلقة بدائرة المتخيل: «كنت رائعة». إن هذه الإجابة، في واقع الأمر، لم تكن موجهة للطالبة الحقيقية، وإنما كانت تعبر عن موقف نفسي للطالب تجاه الطالبة «المتخيلة». لهذا أعتقد أن الطالبة لن تفهم تلك الكلمة.



إن هذا التغييب المزدوج: تغييب الطالبة أثناء الحديث عن الذاكرة في دائرة المتخيل، وتغييبها في أثناء الحديث عن الامتحان في دائرة الحقيقي قد يكون له علاقة بكلمة «الحواجز» عنوان القصة.

فهل الحواجز في العنوان، والتغييب في القصة، إشارة إلى استحالة التواصل الإنساني الحقيقي والحميم بين الناس، لأن كل إنسان يوظف الآخر في سياق نظريته الذاتية، كما رأينا في حضوره ذاكرة الطالبة في وعي الطالب. إن كان هذا ما يقصده الكاتب فلقد نجح في هذا نجاحاً كبيراً، وفي هذا السياق ستكون الكلمة الأخيرة هي الكلمة / المفتاح لهذه القصة.

بقيت نقطتان: الأولى تتعلق بكلمة «الاختراق» وبكلمة «جمجمة». أود أن أذكر أنني وجدت هاتين الكلمتين غير دقيقتين لاعتبارين:

الأول: هو أن الاختراق يتضمن النفاذ والعبور وعدم الاستقرار بينما كان الحديث عن هذا الاختراق، رحلة أو سياحة أو جولانا في ذهن الطالبة. الثاني أن كلمة «جمجمة» تشير إلى شيء مادي بحت، بينما كان الحديث - في النص - يتعلق بتجارب بشرية مختزنة في ذاكرة إنسانية.

أما الثانية فترتبط بالكلمة الأخيرة في القصة، أقصد كلمة الطالب التي وجهها إلى زميلته عندما قال: «كنت رائعة».

ما وجه الروعة؟ هل لأنها أخذته من أزمته أثناء الامتحان؟ هل لأنه رأى نفسه في ذاكرتها؟ أو أن الأمر يتعلق بـ «أشياء لا تُقال»؟

فيما يتعلق بالاحتمال الأخير، سأكون «ذرباً» ولن أتحدث عن هذه الأشياء، وإنما سأترك لكم - كما فعل الكاتب - متعة البحث عنها.

سعدت بالاستماع إلى هاتين القصتين

وسعدت بلقائكم

فلكم جزيل الشكر.



# الشيخ أحمد بن رزق الأسعد

1809.1725

أشهر تجار اللآلئ في الكويت  
والخليج العربي في القرن التاسع عشر

خالد سالم محمد

تاريخ الكويت حافل بسير الرجال الذين أسهموا إسهاما كبيرا في ترسيخ  
كيان هذا الوطن وإبراز هويته ورفع اسمه عاليا بين الأمم.

ومن هؤلاء الرجال: الشيخ أحمد بن رزق، أشهر رجالات القرن التاسع  
عشر، جمع بين الأدب والجاه والكرم. ولكنه لم ينل حظا من التعريف  
خاصة من كتابنا المعاصرين، وكل ما وصلنا من أخباره لا يتعدى نتفا  
متناثرة في بعض المؤلفات إلى جانب ما كتبه الشيخ عثمان بن سند عنه.

وفي هذا المقال محاولة بسيطة لتقديم ترجمة موجزة عن حياته.

هو أحمد بن حسين بن رزق، أصله من آل رزق من بني خالد. من أشهر رجالات  
القرن التاسع عشر الميلادي الثالث عشر الهجري. ولد في الكويت سنة 1725، اشتهر  
بالعلم والأدب إلى جانب اشتغاله بالتجارة، فكان يُعد من أكبر تجار اللآلئ في الخليج  
العربي.

يقال إنه أول من جلب الأخشاب الضخمة من الهند لصناعة السفن الشراعية  
بمختلف أحجامها(1). وأنه أول من استخدم السفن الشراعية الكبيرة للسفر في  
الكويت(2).

أسس مسجد السوق الكبير سنة 1209هـ - 1794م (3).

وعن مكانته وشهرته، تحدث الشيخ يوسف بن عيسى القناعي قائلاً:

«... ففي أوائل القرن الثالث عشر الهجري، اشتهر بتجارة اللؤلؤ الشيخ أحمد بن رزق، وهذا الرجل صار له منصب عال في زمنه عند الأفراد ورجال الحكومة العثمانية، وكان يجمع بين المال والأدب والكرم». ويضيف فضيلة الشيخ يوسف قائلاً: «وقد اطلعت على كتاب له مؤرخ في سنة 1216هـ لمعتمد الحكومة في بغداد وخلاصته أن معتمد الحكومة طلب منه أخشاباً من المليبار، وأن الشيخ أحمد عين له بعض السفن الكويتية لنقل الأخشاب من المليبار» (4).

وذكره الشيخ عبدالعزيز الرشيد في كتابه «تاريخ الكويت فقال: «اشتهر صيته - يعني ابن رزق - في الآفاق وتغنت بفضل الركبان، ومدحه لكرمه الحاتمي كثير من الشعراء، فقد كانت له تجارة واسعة، زهت بها الكويت ولبست حلة قشبية». وأضاف: «والمرجح أن الشيخ أحمد الرزق هو أول من استخدم السفن الكبيرة التي تصل إلى البلاد النائية» (5).

### ولادته ونشأته

ولد الشيخ أحمد في الكويت عام 1725م كما تقدم، بعد نزول أبيه فيها في بداية تأسيسها. وفي هذا الصدد يقول الشيخ عثمان بن سند الذي كتب سيرته: إن الكويت عند ورود «رزق الأسعد» إليها لم يكن مر على تأسيسها إلا بريهة من الزمان، والذي يحكمها حين وروده إليها الشيخ «عبدالله بن صباح»، ويتحدث ابن سند عن الكويت، بقوله: «هي الكويت بضم الكاف وإسكان الياء، على ساحل بحر العدان بفتح العين، ولم تعمّر قبل ورود أبيه عظيم الشأن إلا بريهة من

الزمان، سكنها بنو عتبة ولهم في عنزة نسبة. والمقدم عليهم حين ورود أبيه إليهم عبدالله الصباح».

ويضيف ابن سند عن ولادة الشيخ أحمد - بسجعه المعروف - قائلاً: «وقد أبرزته قدرة القادر، من الرحم الطيب الطاهر، نتيجاً لأزكى العناصر، في بلدة مصغرة فكبرها حتى تبوأها ودبر أمورها» (6).

كما يتحدث ابن سند عن والد الشيخ أحمد بقوله: «كان من أوائل من عمر «الزبارة» (7)، حتى قيل إنه حضر مع خليفة بن محمد مؤسس أسرة آل خليفة عندما هاجر مع جماعته إلى الزبارة عام 1766». والثراء الهائل الذي جمعه «رزق» من تجارة اللؤلؤ. قال عنه ابن سند: «إن «رزقاً» المذكور قد بدأ تجارته بثلاثة دنانير استلفها من الوالي، وما لبثت هذه الدنانير أن تضاعفت في زمن قصير». ويذهب ابن سند في حديثه إلى أن «رزقاً»، هو الذي أشار مع خليفة باختيار موقع «الزبارة»، وأنه ساعده على

عبدالعزیز الرشید فی کتابہ «تاریخ الكويت» حیث قال: «إن القصر الذی فی أم قصر بناہ ابن رزق فی أيام الشیخ جابر الصباح، وابن رزق هو من رجالات الكويت المشهورین الذین لهم فیها إلى اليوم آثار وأقارب» (10).

### رأی الشمالان فیمن بنی القصر

یعقب المؤرخ سیف مرزوق الشمالان علی کلام الشیخ عبدالعزیز الرشید قائلًا: «لم یذكر ابن رشید اسم ابن رزق هذا، هل هو الشیخ أحمد بن رزق أو أحد أبنائہ؟»، ویضیف — والقول للشمالان — وأنا سمعت بأن الذی بنی القصر فی أم قصر هو الشیخ محمد، وهو الصواب، لأن الشیخ أحمد بن رزق توفي سنة 1224هـ، فی أيام الحاکم الثانی للکویت الشیخ عبدالله الأول والقصر بنی فی زمن الحاکم الثالث الشیخ جابر الأول» (11).

وهناک إشارة لهذا الموضوع تتناسب مع ما ذکره الشمالان، أوردتها الدكتورۃ میمنة خلیفة الصباح فی کتابها «مشکلۃ الحدود الكويتیة بین الدولتین العثمانیة والبریطانیة» أثناء حدیثها عن النزاع بین الشیخ مبارک الصباح والدولة العثمانیة حول الحدود، قالت: «وقد احتج الشیخ مبارک علی ذلك موضعا أن «أم قصر» جزء من أراضي الكويت، وتقع فی نهاية خور الصبیة، وفیها قصر «ابن رزق» وهو من رجال الكويت المشهورین فی عهد الشیخ جابر الصباح، وأخذت «أم قصر» اسمها من وجود هذا القصر فیها» (12).

### وفاة الشیخ أحمد بن رزق

ذكر صاحب کتاب: «تاریخ بعض الحوادث الواقعة فی نجد ووفیات بعض الأعیان وأنسابهم» فی أحداث سنة 1224هـ قال: «وفی هذه السنة توفي

بناء المدینة، ثم إنهما رأیا أنه لابد من تشجیع التجار علی النزول فیها، فكانت خیر وسیلة رأیها أن یعفیا البضائع القادمة إليها من المکوس (8)

### رحلته إلى الزبارة

ارتحل الشیخ أحمد من الكويت مع والده إلى البحرین والإحساء ثم إلى الزبارة، وهو غلام ما بین العاشرة والخامسة عشرة، وعاش فترة طويلة هناك مشارکا والده فی أعماله التجاریة مما أكسبه مهارة وخبرة وكون ثروة کبيرة وعدٌ من التجار.

ثم عاد إلى الكويت مرة ثانیة بعد أن انتعشت تجارتها حیث مارس من جدید تجارة اللؤلؤ مع موانئ الخلیج العربی، بالإضافة إلى تجارة الأخشاب وغیرها مع موانئ الهند. وإلیه تنسب منطقة «أم قصر» (9) حیث إنه بنی قصرا فخما فیها وسوره بسور حصین واتخذة مشتی له ودارا ربیعیة کهمزة وصل لنقل البضائع واستیرادها. وقد ذکر هذا الشیخ

## الهوامش

- 1 - من هنا بدأت الكويت - عبدالله الحاتم ص 97.
- 2 - من تاريخ الكويت - سيف مرزوق الشملان ص 111.
- 3 - الموسوعة الكويتية المختصرة، الجزء الثاني ص 644.
- 4 - صفحات من تاريخ الكويت - يوسف بن عيسى القناعي ص 68/67.
- 5 - تاريخ الكويت - عبدالعزيز الرشيد ص 62، 63.
- 6 - سبائك العسجد في أخبار أحمد نجل رزق الأسعد - عثمان بن سند.
- 7 - مدينة تقع على الشاطئ الغربي من دولة قطر.
- 8 - تاريخ الكويت - د. أحمد أبوحاكمه الجزء الأول القسم الأول ص 136.
- 9 - أم قصر - منطقة تقع على الحدود الشمالية بين الكويت والعراق ودخل جزء منها إلى الكويت بعد ترسيم الحدود الكويتية العراقية من قبل الأمم المتحدة.
- 10 - تاريخ الكويت - عبدالعزيز الرشيد ص 171.
- 11 - تاريخ الغوص على اللؤلؤ - سيف مرزوق الشملان الجزء الأول ص 223.
- 12 - مشكلة الحدود الكويتية بين الدولتين العثمانيّة والبريطاني - د. ميمونة خليفة الصباح ص 17.
- 13 - تاريخ بعض الحوادث الواقعة في نجد ووفيات بعض الأعيان وأنسابهم - تأليف: إبراهيم بن صالح بن عيسى ص 113.

التاجر المشهور أحمد بن محمد بن حسين بن رزق. وقبل إنه خلف من الأموال ما قيمته مليون ومائة ألف ريال. وابن رزق هذا أصله من آل رزق أهل «حرمة» وانتقلوا منها وسكنوا في بلد «الغاط» وهم من بني خالد» (13).

## الشيخ عثمان بن سند

### يؤلف كتابا عن ابن رزق

وقد رثاه الشيخ عثمان بن سند بقصيدة طويلة عدّد فيها مزايا كرمه وفضله وعلو مقامه مطلعها:

## جدير لعمر الله أن ينضب البحر

### ويكسف قرن الشمس أو يخسف البدر

كما ألف عنه كتابا سماه: «سبائك العسجد في أخبار أحمد نجل رزق الأسعد» وقد ألفه كما يقال بناءً على طلب أبناء الشيخ الخمسة وهم: محمد ويوسف وعبدالمحسن وعبدالعزیز، وخالد.

وقد تضمن الكتاب أيضا ترجمة لنحو خمسين لأشخاص من أعيان ومشايخ الزبارة والبحرين والكويت وبعض أعيان نجد والبصرة في أوائل القرن الثالث عشر الهجري.

ويقع الكتاب في 116 صفحة من القطع المتوسط، وقد طبع في مطبعة البيان في مدينة «بمبي» بالهند سنة 1306 هـ وطبع مرة ثانية سنة 1315 هـ.

ومنه نسخ خطية في كل من المتحف العراقي تحت رقم 6309 - 71 ص. المكتبة القادرية ضمن مجموعة أوراق المتحف البريطاني تحت رقم Or765. وفي برلين برقم 10153



أبو إسحق الزجّاج  
[٢١١هـ]

عالم اللغة المشهور  
... أديباً

لقد عُرف الزجّاج بأنّه العالم  
اللّغوي الكبير صاحب المؤلّفات القيّمة  
في هذا الميدان، ولم يُعرف بأنّه الأديب  
مع أنّه «له مصنّفات حسان في  
الأدب» (1) ولعلّ الجانب العلمي  
التقريري قد غلب على مؤلّفاته ممّا  
طغى على إبراز كونه أديباً الى جانب  
كونه عالماً جليلاً (فضلاً على أن نتاجه  
الأدبي لا يكاد يقاس إذا ما قورن  
بنتاجه العلمي ذلك الذي عُرف به  
واشتهر. بالإضافة إلى أنّ الزجّاج كان  
مقلّاً في قرض الشعر، حيث لم يصلنا  
إلا بضعة أبيات نسبت إليه لاتتجاوز  
أصابع اليدين؟ ولعلّه في هذا كان  
يتأسّى بالإمام الشافعي - رضوان الله  
عليه - حين قال

ولولا الشعر بالعلماء يزري

لكنت اليوم أشعر من لبيد!

ولاعجب أن يكون الزجّاج أديباً إلى  
جانب ذبوع شهرته في العلم، أليس هو  
المتلمذ على يد «اثنين من أساطين  
الأدب، ثعلب والمبرد؟ فثعلب، إلى جانب  
إمامته الكوفيين، أديب ولغويّ وراو،  
والمبرد، صاحب الكامل في الأدب، أحد  
أركان الأدب الأربعة كما قال ابن  
خلدون. والزجّاج وقد ألمّ بما لديهما

بقلم:

الدكتور محمد السيد علي بلاسي

1- بغية الوعاة: للحافظ جلال الدين عبد الرحمن السيوطي، صحّحه محمد أمين الخانجي. ص: 179، الطبعة الأولى، سنة 1326 هـ. وانظر: معجم الأدباء: 1/ 130.

من الأشعار والروايات، فلا بد أن تكون حصيلته الأدبية حاوية لعلمهما، ولذلك كان اختياره لتعليم أبناء الوزراء والخلفاء. فالزجاج لم يركز على عمق حصيلته النحوية فقط بل أتمها بحصيلته الأدبية (2).

يضاف إلى ذلك: أن الزجاج كان يتمتع بحسّ مرهف، وبراعة في التصوير، وجمال في التعبير.

يجسد ذلك رواية ساقها ياقوت الحموي عن أبي علي الفارسي النحوي قال: دخلت مع شيخنا أبي إسحاق الزجاج على القاسم بن عبید الله الوزير، فورد عليه خادم وسارّه بشيء استبشر له، ثم تقدّم إلى شيخنا أبي إسحاق بالكوث إلى أن يعود، ثم نهض فلم يكن بأسرع من أن عاد وفي وجهه أثر الوجوم؛ فسأله شيخنا عن ذلك، لأنس كان بينه وبينه، فقال له: كانت تختلّف إلينا جارية لإحدى المغنيات، فسَمَّتها أن تبيعني إياها فامتنعت من ذلك، ثم أشار عليها أحد من ينصّحها أن تهديها إلي؛ رجاء أن أضاعف لها ثمنها، فلما وردت أعلمني الخادم بذلك، فنهضت مستبشرة لأفتضّها، فوجدتها قد حاضت، فكان مني ما ترى، فأخذ شيخنا الدواة - من بين يديه - وكتب

فارسٌ ماضٍ بحربته

حاذقٌ بالطعنِ في الظلمِ

رامٌ أن يُدْمَى فريسته

فانقته من دمِ بدم؟ (3).

ومن منطلق نظرية الفن للفن، نلاحظ أنّ الزجاج في الموقف السالف، قد صوّر الحدث تصويراً بارعاً، مع سرعة في البديهة،

2- ما ينصرف وما لا ينصرف: للزجاج، تحقيق هدى محمود قراة، (مقدمة التحقيق)، ص: 13- بتصرف يسير- ط. مطابع الأهرام التجارية، سنة 1391هـ، الناشر المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية.

3- معجم الأدباء: لياقوت الرّومي، 1/ 135، 136، الطبعة الأخيرة، دار إحياء التراث العربي - بيروت، مطبوعات دار المأمون، سنة 1936م.



وطبع في غير تكلف..

كذلك لا نعدم هذا من شيخنا الزجاج وبخاصة في المواقف  
الحرجة له، حيث كهرة الشعور بالحدث.

فيروي ابن الأنباري عن علي بن عبد العزيز الظاهري أنه قال:  
أخبرنا أبو محمد الوراق جار لنا، قال: كنت بشارع الأنبار وأنا  
صبي، يوم نيرون، فعبر رجل راكبا، فبادر بعض الصبيان فقلب  
عليه ماء، فأنشأ يقول وهو ينفذ رداءه:

إِذَا قَلَّ مَاءُ الْوَجْهِ قَلَّ حَيَاؤُهُ

وَلَا خَيْرَ فِي وَجْهِ إِذَا قَلَّ مَاؤُهُ

فلما عبر قيل لنا: هذا أبو إسحاق الزجاج (4).

ومن شعر الزجاج في الزهد واليقين - وهو أقرب إلى الحكمة -  
قوله:

قُعُودِي لَا يَرُدُّ الرِّزْقَ عَنِّي

وَلَا يُدْنِيهِ إِنْ لَمْ يُقْضَ شَيْ

فَعَدْتُ فَقَدْ أَتَانِي فِي قُعُودِي

وَسِرْتُ فَعَافَنِي وَالسَّيْرُ

فَلَمَّا أَنْ رَأَيْتُ الْقَصْدَ أَدْنَى

إِلَى رَشْدِي وَأَنْ الْحِرْصَ غَيَّ

تَرَكْتُ لِمُدْلِجِ دَلَجِ اللَّيَالِي

وَلِي ظِلٌّ أَعِيشُ بِهِ وَيَّ (5)

هذا ولم يكن الزجاج قارضا للشعر فحسب، بل كان من  
متذوقيه..

4- نزهة الألباء: أبو البركات بن الأنباري: ص 311، طبعة حجر.

5- معجم الأدباء: 1/ 147، 148.

فيروي ياقوت عن الحسين بن أبي قيراط، قال: انصرفت من  
عند أبي عبد الله نبطويه، وقد كتبت عنه شيئاً، فجئت إلى أبي  
إسحاق إبراهيم السريّ الزّجاج، فقال لي: ما هذا الكتاب؟ فأريته  
إياه، وكان على ظهره مقطوعتان، أنشدنيهما نبطويه لنفسه.

فلما قرأهما الزّجاج استحسّنها وكتبهما بخطّه على ظهر كتاب  
غريب الحديث، وكان بحضرته:

تواصلنا على الأيام باق

ولكن هجرنا مطر الربيع

يروغك صوته لكن تراه

على روعاته داني النزوع

كذا العشاق هجرهم دلال

ومرجع وصلهم حُسن الرجوع

معاذ الله أن نُلقي غضابا

سوى دلّ المطاع على المطيع

والأخرى:

وقالوا شأنه الجدرّي فانظر

إلى وجه به أثر الكلوم

فقلت ملاحه نُثرت عليه

وما حُسن السّماء بلا نجوم؟ (6)



# سليمان العيسى والكتابة للأطفال

عبد اللطيف أرناؤوط

ربما يعد الأديب سليمان العيسى أحد رواد أدب الأطفال في عالمنا العربي، ذلك بما امتلكه من نزعة إنسانية عميقة قربته من كبار الشعراء العالميين الذين آمنوا بالطفولة وكتبوا عنها، وكذلك بما توفر فيه من ثقافة تربوية ونفسية.. وإلمام بمراحل الطفولة المختلفة ومعايشة للأطفال وإدراك لاهتمامهم.

والمقال دراسة متعمقة لنتاج سليمان العيسى الشعري في أدب الأطفال.



مدفوعاً بحبه للطفولة، وعاكساً مأساة تشرده عن وطنه وهو طفل لما يتجاوز الخامسة عشرة من عمره. معبراً عن خيبة أمله بجيله من الكبار الذين لم يكونوا في مستوى المحنة القومية التي تعرّض لها الشعب العربي، اتجه الشاعر سليمان العيسى الى الكتابة للأطفال بعد أن ناهز الخمسين من عمره. وقد أثار تحوّلَه آنذاك استغراب النقاد، وراحوا يلتمسون الدوافع له، فذهب الأستاذ عبد العزيز القالح الذي درس نتاجه إلى أن تحوّلَ كان نابعاً [من إحساسه بقسوة الهزيمة، ورغبته في خلق جيل متين نقي]. وذهب آخرون إلى أن اتجاهه كان وليد الحاجة الملحة الى شعر حقيقي يخاطب الأطفال بعد أن لمس الشاعر فراغا كبيرا في هذا اللون من الأدب على الساحة التربوية.

وإذا كان الشاعر أحمد شوقي قد قام بدور الممهد لأدب الأطفال فنحنا منحه الشاعر الفرنسي /لافونتين/ في تقديم قصص وعظية تعلّم الأخلاق القويمة، وتطرح قيماً تربوية تتجاوز أحيانا اهتمام الصغار وعالمهم الحقيقي. فإن /سليمان العيسى/ أكمل الطريق للوصول الى أدب حقيقي للأطفال أقرب الى عالمهم واهتماماتهم.

فالطفل بحكم تركزه الشديد على الذات يضيق بالأوامر والنواهي، ويخلق من خياله عوالم يفيء إليها ليتخلص من سيطرة المؤسسة الاجتماعية ورقابتها عليه، وهو لم يستعد بعد لتقبل منظومة القيم التي يؤمن بها المجتمع، وإذا كان لابدّ من تعليمه السلوك الاجتماعي السليم، فيجب أن يترك له وحده أن يكتشف، من خلال ممارساته وفي إطار طفولته، ما يعرف في مصطلح الكبار بالخير والشر والحسن والقيبح. والأديب الذي يتصدى للكتابة إلى الأطفال عليه أن يفهم ويعي جيدا عالم الصغار ونزوعهم إلى الحرية.

وسليمان العيسى يمتلك نزعة إنسانية عميقة تقربّه من كبار الشعراء العالميين الذين آمنوا بالطفولة، وكتبوا عنها. إن إيمانه بالطفولة يشبه إيمان «طاغور» بها. ولا تفرق دعوته للاهتمام بالصغار عن جمهورية طاغور الطفولية التي نادى بها لتربية

الصغار في حضن الطبيعة، فهي خير معلّم للبراءة والنقاء، وإنه ليحذو حذو «روسو» في الدعوة إلى تربية الأطفال في عالم الطبيعة الخير.

فيهمس في أذن الصغار وهو يتحدث عن العطلة الصيفية:

وغادرت العصافير

محابسها

وأعني - بيننا - أعني مدارسها

فالمدرسة عنده في وضعها الحالي، أشبه بسجن يفرّ منه الأطفال إلى الطبيعة صيفاً، حيث يتعلمون منها ما لا تقدمه الكتب من معارف:

ماذا يقول النهر في السهول...؟

يقول: مائي شجر

وخضرة وثمر

ومن الطبيعة يتعلمون قيم الخير والجمال:

من جنبات السفح الأسمر

يولد شلال من عنبر

وقوله في وصف الربيع:

الربيع الحلو عائد

والعصافير قصائد

وقوله يصف رمل الشاطئ وموج البحر:

يا رمل.. يا أنعم من حرير

يا موج.. يا أزرق، يا مثير

والطبيعة في أناشيده ليست جامدة ساكنة، إنها حية متحركة تحدث الأطفال وتشاركهم رغباتهم، وهو ينقل للصغار صوراً من طفولته التي حُرّمها على ضفاف العاصي.



ويستثير حب الطبيعة في نفس الطفل من خلال لعبه وهواياته:

أنا صياد اللون الساحر

أرض بلادي كنز مناظر

دعني أرسم ضوء النجم

دعني أرسم لون الكرم

أكتب شعراً بالألوان

أحيا حراً أنا فنان

وهو يركز كثيراً على لعب الأطفال، ويساير اهتمامهم بأنواعه، سواء أكان لعباً تخييلياً أم تمثيلاً، أو لعباً مخططاً منظماً.

ويعنى في وصف ألعاب الأطفال بمهارات التواصل اللغوي انطلاقاً من رأيه الذي عبّر عنه بقوله:

لكي يحب الأطفال لغتهم

لكي يحبوا وطنهم

لكي يحبوا الناس، والزهر والربيع والحياة

علّموهم الأناشيد الحلوة

اكتبوا لهم شعراً جميلاً

شعراً حقيقياً

لم يكتب «سليمان العيسى» مجموعات الشعرية لأعمار معينة بالضبط، ولم يراع أن يخاطب الأطفال وفق مراحل نموهم، وباستثناء أناشيد كتبها للأطفال مدارس الرياضة، فإن شعره موجه للطفل عامة، وقد ترك للمربين أن يختاروا لكل سن ما يلائمها من أناشيد. وهنا نتساءل.. ما أبعاد نظريته التربوية؟:

طرح الشاعر نظريته في الكتابة للأطفال في أكثر من مناسبة.. وخلاصتها.. أن شاعر الأطفال يجب أن يقدم لهم شعراً يحافظ على مستواه الفني، ويخدم أغراض التربية الهادفة السليمة في الوقت ذاته..

وحرص «سليمان العيسى» على أن يتوافر في شعره:

1- الصورة الشعرية الجميلة التي تبقى زاداً للطفل

2- اللفظة الرشيقة الموحية خفيفة الظل

3- الفكرة النبيلة الخيرة

4- الوزن الموسيقي الخفيف الرشيق

5- المزج بين عالم الواقع الحسي، وعالم الحلم والخيال.

ويظل السؤال الكبير الذي يطرح نفسه: هل كتب سليمان العيسى للأطفال، أو كتب عنهم؟ فالكتابة للطفل ليست بالأمر اليسير، إنها تستلزم من الأديب ثقافة تربوية ونفسية عميقة وإلماماً بمراحل الطفولة المختلفة، ومعايشة للأطفال وإدراكاً لاهتمامات. ومن هذا المنطلق، فإن كاتب الأطفال يجب أن يتمتع بثقافة تربوية واسعة إلى جانب موهبته. وقد وفق سليمان العيسى أيما توفيق في تناوله القيم التربوية المرتبطة بحياة الطفل كالقيم الترويحية وحب الطبيعة والاعتزاز بالمدرسة، والقيم الأسرية، وما يتصل بالتعبير الذاتي المبدع من لعب وتواصل ورسم..يصوغها بلغة رشيقة سهلة محاولاً تبسيط المفاهيم وتقريبها بالصور الحسية، كما في النشيد الآتي الذي يتناول حب التعلم:

ألف باء تاء تاء

هيا نقرأ يا هيفاء

ألف ابني

باء بلدي

بيدي، بيدي..ابني بلدي

تاء تعدو

نحوي دعد

قالت: ماذا يأتي بعد...؟؟

تاء: ثورة

تحيا الثورة

جيم حاء خاء دال

هيا ننشد يا أطفال

جيم: جَبَل

حاء: حَمَل

حاء: خالي

رجل فعال

جاء الدَّال

يا أطفال

قال: سلاما

ردت ماما

ذال راء، زاي سين

سوف نكون المنتصرين

إذا استثنينا كلمة «ثورة» وهي كلمة مجردة، يحرص الشاعر على تقديمها للطفل، ليدرك بالحس معناها لا بالفكر، فإن الأبيات تعدّ شعراً طفولياً مثالياً بقواعده الفنية والتربوية من خلال تسريب القيم التربوية والقومية، والمزج بين الحوار والحركة واللعب، والاعتزاز بالأسرة.

وقد يعلم الصغار لغتهم بصورة غير مباشرة:

أيعرف معنى أسامة أحد؟

أسامة ياميّ تعني الأسد

يضمّن الشاعر هذه القيم في أناشيده بأسلوب مباشر أو غير مباشر، وقد يوردها بلسان وسيط يكون طفلاً أو طيراً أو حيواناً أو مظهراً من مظاهر الطبيعة.

وللشاعر تقنيات فنية يستخدمها فيعزز المفاهيم والقيم التي



ينادي بها بمفردات تحمل شحنات انفعالية وتكرر أكثر من مرة  
بأسلوب تعليمي:

أحب معلمي الغالي      أحبك يامعلمتي

عاش كنان      عاش كنان

أحبك ياوطن الأنبياء

أحب التراب أحب السماء

وهو يبسط الأفكار والمفاهيم المجردة بصورة حسية تقوم على  
التشخيص:

أبي حدّاد

تقول سعاد

وترفع رأسها تيتها

بغرفتها وبانيها

وهو يختار البحور الخفيفة، ويعمد إلى اجتزاء التفعيلات  
بهدف الوصول إلى إيقاع متميز:

يحكى أن العصفورة

قالت يوماً للأولاد:

فعلن فعلن فعلن فع

وقد ينوع الإيقاع ويغنيه ليصل إلى ألحان متحركة بعيدة عن  
الرتابة، مثلما ينوع في قوافي مقطوعاته بقدرة فائقة على تطويع  
الأوزان. أما صوره فترقى إلى مستوى فني رفيع وتكون عائقاً في  
طريق استيعاب الطفل، وأحياناً تكون من البساطة إلى حدّ أنها  
تقرب المفاهيم.. فمن النوع الثاني قوله:

ورشا الحلوة

البحر وزرقته ولدا

أبدا في عينيها  
ومن النوع الأول المحلّق قوله:  
قالوا: لمى، وزغردت في الأفق نجمتان  
تمنّتا لو باليد الحلوة تقطفان

أو قوله:

لكل طفل جميل      في القلب أرجوحتان  
عطر البنفسج منه      ورقّه الأقحوان

وهي صور مجنّحة تثير المشاعر، وتكون زادا للطفل وإن لم يفهمها بوضوح، حتى إذا كبر تبدّت له أبعادها.

إن الذين درسوا شعر سليمان عيسى للأطفال أخذوا عليه غموض الصور وعدم مراعاة سهولة قراءة بعض تراكيبه بسبب توالي الحروف المتباينة الخارج أحيانا في النظم أو المتقاربة، مثلما أخذوا عليه أيضا تجاوزه أحيانا اهتمامات الطفولة ومدارك الأطفال في بعض شعره الذي ضمنه طموحاته القومية، فأرهمق الصغار في مفاهيم مجردة لم يستعدوا بعد لتمثّلها. وكان من الملائم تسريبها إلى عقولهم بالمثل والحكاية، فمن طموحه البعيد دعوته العربية إلى وطن موحد كان من قبل وطن الأجداد والأماجد وموطن الأنبياء، وهو وطن الأطفال الآتين: أو الوطن الوعد الذي يفتح ذراعيه للصغار ويعدل فيهم ويوزع خيره عليهم، ينعمون بخيراته ويبنونه بسواعدهم.

إن هذه المفاهيم المجردة تصلح لمرحلة من الطفولة تتجاوز الحلقة الأولى من المرحلة الابتدائية على الأقل، وكان من المناسب، في رأيهم، تبسيط القيم الاجتماعية والوطنية المجردة.. كما فعل في منظومات كثيرة.. كقوله في الفلاح:

الحقل الأخضر صنع يدي

وأنا فلاح يابليدي

فلاح يابلد النور

أستيقظ مثل العصفور

جرّاري أحدث جرار

أعلوه عند الأسحار

والحادثة عند سليمان العيسى أي تغيير المجتمع ليلحق بركب التطور الحديث هي هاجسه الدائم، وهي ميزة تحقق لشعره تفوقاً لأنه يخدم أهداف التربية المنشودة في التطور والتغيير مع الحفاظ على التراث والشخصية القومية والاعتزاز بهما:

أتعلم، ماذا؟ أتعلم

أتعلم أنني عربي

ولنا تاريخ غطّى المعمورة

ببطولات كالأسطورة

إن محاولة الشاعر سليمان العيسى في الكتابة للأطفال تعد لبنة جديدة في بناء أدب الأطفال الذي مهّد له الشاعر أحمد شوقي وغيره من الرواد، وهي محاولة جدية مبدعة دفعت بشعر الأطفال إلى آفاق جديدة في الوزن والبناء والمضامين، وقامت على تصور نظري يوازن بين معطيات الفن وحاجات التربية ومسايرة العصر ومقتضيات الواقع القومي والاجتماعي لأمتنا، على الرغم من وعورة الطريق. وستظل جهود سليمان العيسى جدية بكل تقدير، وبحسبه أنه حرّك الأقلام التي كانت تأنف أن تلج عالم الصغار، فنحن نشهد اليوم سيلاً من أدب الأطفال تدفع به المطابع بعضه جدير بالتقدير وبعضه محاولات قد تذهب بها الأيام إذا أخضع للدراسة الجادة.

ومازال الشاعر سليمان العيسى يجهد في تقديم مادة ملائمة للجيل الجديد، ويسعى أن يقبض على فانوس علاء الدين السحري.



# حين يتوحد الشعر بالعلم

بقلم: الشاعر د. حسن فتح الباب

## الجدل حول العلاقة بين الشعر والفلسفة

«الشعر ابن البيئة».. مقولة أدبية تصدق في كثير من الأحيان حتى ولو كانت هذه البيئة.. بيئة نفط وبتروكيماويات و... و.. مما يبعد عن جو الشعر وآفاقه.

المقال يناقش هذه العلاقة بين الشعر والبيئة.. وبين الشعر والعلم من خلال ديوان الشاعر «البترولي» محمد عبدالقادر الفقي.. (إيقاعات على أوتار البيئة).

من القضايا التي أثارها النقاد العرب منذ أكثر من عشرة قرون وما زالت تثار حتى اليوم دون الوصول إلى اتفاق بشأنها، ماهية العلاقة بين الشعر والفلسفة التي كانت تسمى قديما بالحكمة. فذهب فريق من هؤلاء إلى أن ثمة مفارقة بينة بينهما، وعبر أحد أصحاب هذا الرأي عن ذلك بقوله: (المتنبي وأبوتمام حكيما، وإنما الشاعر البحري).

وتعني هذه المقولة أن التفرقة بين الشعر وبين الفلسفة مصدرها انطلاق الشاعر في آفاق الخيال دون قيد من منطق يحكمه أعمال العقل وتحري الدقة في النظر والاستنتاج، وهو ما يتفق مع أصول البحث العلمي الموضوعي، على خلاف في ذلك مع الفكر أو الفيلسوف الذي يتجرد من العاطفة والنظرة الشخصية، ويقيس الأمور بأسبابها ونتائجها في بناء عقلي متماسك متسلسل محكم. وقد أنكر البحري على بعض معاصريه من الشعراء وفي مقدمتهم أبوتمام استعمالهم أساليب المنطق والفلسفة في قصائدهم بقوله:

### كلفتمونا حدود منطقكم

والشعر يغني عن صدقه كذبه

ولم يكن ذو القروح يلهجُ

بالمنطق ما نوعه وما سببه

مما يدل على أن الشاعر عنده فارس جواده الخيال الجامح الذي لا تحده قيود ولا سدود، وأن شعراء العربية منذ امرئ القيس الملقب بالملك الضليل أو ذي القروح — حسبما تروي أسطورة حياته المأساوية — أبدعوا شعرهم من وحي بيئاتهم ومجتمعاتهم الصحراوية التي لم تعرف علوم الفلسفة والمنطق، وكانوا يصدرون عن تجاربهم الذاتية. ولم يحل ذلك دون خلود أشعارهم لما أوتوا من موهبة التصوير الحي — من طريق التخيل — للنفس والمجتمع والوجود.

فكلمة الكذب في بيت البحري يقصد بها الخيال الذي يهيم بعيدا عن الواقع المرئي بإعادة تشكيل مفرداته وإنتاج أثر فني قد يرتد أصله إلى الواقع المعيش ولكنه يتجاوزه أو يغوص في أعماقه



ليخرج دلالات جديدة يتكون منها ذلك الأثر، ويهز وجدان القارئ وعقله بهذا التجاوز وذلك الغوص، مما تصدق معه مقولة: (إن من البيان لسحرا). فإذا استعملنا المصطلح القانوني (مفهوم المخالفة) تبين لنا أن كلمة الصدق في ذلك البيت تفيد المنطق الجامد الصارم الذي يقيد صاحبه في حدود لا ينبغي عليه تخطيها.

وقد كان الجاحظ قريبا من هذا المذهب، وله مقولة مشهورة في ذلك وهي أن (المعاني مطروحة في الطريق)، بمعنى أنها إرث مشترك للشعراء وكتاب النثر الفني، والعبرة بالصياغة الجميلة لهذه المعاني. ومفهوم بداهة أن الخيال من الأركان الأساسية للصياغة التي تدخل في دائرة الإبداع. فكأن سعة الخيال هي التي تميز شاعرا من آخر لا الفكر الذي يمثل محتوى الأثر الشعري. وتعد مدرسة الفن للفن امتدادا متطورا لهذا الرأي.

ولا شك أنه رأي محدود النظرة ضيق الأفق غير متعمق لأن الفن الشعري يقوم على جناحين متكاملين هما الشكل أو القالب وما نسميه اليوم بالتقنيات الفنية بمعنى الأسلوب، فالعلاقة بين المعنى والمبنى أو البناء اللغوي والمضمون هي في جوهرها علاقة عضوية تقوم على التوافق بينهما لا التناقض. والقالب البديع في تشكيله بهرج لا يحرك كوامن النفس ما لم يعبر عن فكر إنساني رفيع ورؤية أو فلسفة للحياة، وهذه الرؤية هي ثمرة مطالعات الشاعر لكتاب النفس وسفر الكون وما يمر به في حياته من تجارب، وقدرته على تحويلها إلى تعبير فني فريد في نسقه زاخر بالدلالات والرموز النفسية والاجتماعية والوجودية، وتمكنه من إبلاغ رسالته إلى قارئه كي يزيده وعيا بالحياة وحركة التاريخ، وعمقا في الإحساس، ورغبة في تغيير نفسه وما يحيط به إلى حال أفضل، بالإضافة إلى إبلاغ رسالة الشاعر الجمالية.

ويدلنا استقراء عيون الشعر العربي والعالمي على أن الشاعر الكبير هو الذي يمتلك عالما نفسيا وفكريا يتألق في وشاح من الجماليات الفنية وتستبطنه مشاعر عميقة جياشة، والإحساسية عنده تندمج في الفكرة والفكرة تتوحد بالإحساسية. وهذا هو فيصل التفرقة بين الشاعر وبين الفيلسوف، فالثاني يستعين بأدواته المنطقية وإعماله للعقل للتعبير عن عالمه، ويحاول أن



يلتمس الحقيقة المجردة بعيدا عن نزعاته العاطفية. وقد يتفق شاعر وفيلسوف في فكرة واحدة مثل وحدة الوجود أو الإيمان بالحرية والعدل وسائر حقوق الإنسان، ولكن كلا منهما يتناولها حسب طبيعته وأداته التعبيرية.

فمن الخطأ قصر الفكر على أهل الفلسفة دون الشعراء لأن التأمل في البشر وفي الوجود بقصد استشفاف الجوهر واستجلاء ماخفي على العيان من أهم مميزات الشاعر الجدير بهذا الوصف والجدير بشغل موقع من ساحة الخلود بوصفه شاعرا للإنسانية. ولا غرو أن يكون الشعراء من أكبر المثقفين في عصورهم ومن رواد المعرفة ومؤسسي حركات النهضة. ولم تتطور البشرية إلى الأمام مرحلة بعد أخرى بفضل الأنبياء والفلاسفة والساسة والمصلحين والثوار وحدهم، بل بفضل الشعراء أصحاب الاتجاه الإنساني أيضا، هؤلاء الذين حولوا أفكار أصحاب المدن الفاضلة (اليوتوبيات) ودعاة الحريات إلى أغاني وأناشيد وقصائد تجسد بالجمال الفني ما حاولوا إرساءه من قيم جديدة تنسخ الأفكار والتقاليد المتخلفة، وتنفع روح البعث والارتقاء في البشر.

### إيقاعات على أوتار البيئة

وإذا كانت العلاقة بين الشعر والفلسفة قد أثارت ومازالت تثير كثيرا أو قليلا من الجدل كما بينّا آنفا، فإن العلاقة بين الشعر وبين العلم أكثر إثارة لهذا الجدل وطرحا للتساؤل عما إذا كان من حق الشاعر أن يوظف في قصائده مفاهيم ومصطلحات علمية، أم أن ذلك من شأنه أن يفسد عالم الجمال الشعري ويخل بتناسقه وما يتميز به من هالات سحرية تبدو كالأساطير وإن كانت مستلهمة من الواقع الإنساني والكوني وانعكاسه في مرآة الشاعر.

لقد أتى حين من الدهر كان النقد فيه يأخذون على الشاعر استعماله مفردات من القاموس النثري المتداول بين الناس في حياتهم اليومية، ويشترطون عليه، لتحوز قصيدته مستوى بلاغيا، أن يستعمل كلمات شعرية، واستمر هذا القانون النقدي

في العصر الحديث ولا سيما لدى المدرسة الرومانسية ومدرسة أبوللو. ولعل مدرسة الديوان التي أسسها شكري والعقاد والمازني قد بدأت التمرد على هذا القيد كما نرى في ديوان العقاد (عابر سبيل) في بعض قصائده مع الحفاظ على سلامة التركيب العربي. وفي الآونة الحاضرة يجنح بعض شعراء الشباب ممن يهيمنون بما يسمونه الخروج على المؤلف لإحداث الدهشة إلى الإسراف في استعمال الكلمات النثرية التي لا عهد للشعر بها، مصيبين التوفيق حيناً ومخفقين في أكثر الأحيان.

فإذا كانت السليقة الشعرية لا تتذوق هذا الاستعمال، فكيف بها إذا استخدم الشاعر مصطلحات علمية في ثانيا قصيدته تحتاج إلى شرح وقد تستسيغها أو تنفر منها الذائفة. وهذا ما يسم ديوان (إيقاعات على أوتار البيئة) للشاعر المصري المقيم بالسعودية محمد عبدالقادر الفقي. وقد صدر هذا الديوان عن جمعية حماية البيئة الكويتية سنة 1992، وهو يتألف من أربعة أقسام هي على التوالي: (إيقاعات على أوتار الحزن)، (إيقاعات في محراب البيئة)، (رحلة في الكون المفتوح)، (صرخات بيئية في عصر الغزو الصدامي)، ويقع في 84 صفحة تحتوي على 18 قصيدة كلها من الشعر الحر الذي يسميه بعض النقاد الآن شعر التفعيلة. وقدم له الدكتور محمد زكريا عناني أستاذ الأدب العربي بكلية الآداب في جامعة الإسكندرية.

وأول ما يسترعي النظر هو استمداد الشاعر كثيرا من ألفاظه من القاموس العلمي، وصوره مما يحدثه التلوث بالبيئة. ولا عجب في هذا النهج، فالشاعر مهندس بترول، وكان يعمل بالكويت حين وقعت كارثة العدوان الصدامي الغاشم في أغسطس 1990، ودمر السفاح وزبانيته آثار النفط فأحدثوا تخريبا بالمحيط الطبيعي والبيئي لم تنته آثاره الوبيلة حتى الآن.

### قليل من المصطلحات العلمية لا يفسد الشعر

وقد يتبادر إلى ذهن من يقرأ عنوان الديوان أنه من قبيل نظم العلوم شعرا كما كان أساتذة الأزهر وطلابه يفعلون لتيسير حفظ العلوم المختلفة كالجغرافيا والتاريخ والنحو وغيرها، أو كما

كان يفعل النظامون في عصر المماليك والعثمانيين، ولكن هذه النظرة العاجلة بعيدة عن الواقع. ذلك أن محمد عبدالقادر الفقي شاعر موهوب ومتمرس فله أكثر من مجموعة شعرية. وعلى الرغم من مغامرته بابتداع نهج غير مسبوق، فليس من الإنصاف أن نتهمه بالخذلة أو نطلق عليه ما كان يسميه نقادنا القدامى بالمعازلة، فإن كثيرا من قصائده شعر صاف تتوافر فيه كثير من الشروط الجوهرية للإبداع الأصيل، وإن شابها أحيانا ذلك الإسراف الذي أشرنا إليه، وهو الإيغال في استخدام الحقائق والمفردات العلمية.

ومرد ذلك في رأينا هو الرغبة في إضفاء الواقعية على التعبير لربط القارئ بواقعه وعالمه في عصر يطلق عليه عصر العلم والتكنولوجيا، ويبدو العلم فيه سلاحا ذا حدين، أحدهما لخير البشرية والآخر لتهديد مستقبلها وتقويض أركان حضارتها وإعادتها القهقري إلى عصور الهمجية الأولى بسبب تفاقم عوامل تلوث البيئة بفعل الطبيعة وفعل الإنسان. وفي هذا المنحى وهو نقل العالم الطبيعي إلى عالم الفن الشعري، يحذو الشاعر الفقي حذو المدرسة الواقعية «الفوتوغرافية» في نشأتها أول مرة في فرنسا قبل أن يتطور معنى الواقع وتتسع في نظر الشاعر آفاقه حتى تشمل أبعاده جميعا، فيصبح الواقع في الطبيعة وفي النفس وفي المجتمع بما يكتنفه من عوامل تاريخية وسياسية واجتماعية.

والشاعر بهذا المنحى الذي يستهويه يفجر القضية القديمة الجديدة وهي علاقة الشعر بالعلم، فهو يحاول - كما يقول الدكتور محمد زكريا عناني - أن يوحد الشعر بالعلم، ناقضا مقولة (إن الشعر يزري بالعلماء) التي جاءت في بيت للإمام الشافعي:

### ولولا الشعر بالعلماء يزري

#### لكنك اليوم أشعر من لبيد

ويضيف الدكتور عناني إلى ذلك قوله: (إن الشعر في هذا الديوان يجعلنا نتذكر ذلك الموقف القديم من العلم والعلماء في التراث الشعري العربي، وكيف كان النقاد يغمغمون في



استحياء وهم يقرأون أبيات الخليل بن أحمد وغيره من عباقرة الرجال: «حسنًا.. ولكن هذا شعر علماء». ويقولون إن خلفا الأحمر كان استثناءً).

ولكن ما أبعد البون بين الشاعر محمد عبدالقادر الفقي وبين هؤلاء العلماء ناظمي الشعر، فهو يصدر عن إحساس مشبوب متوهج ويحول وعيه بالواقع والتاريخ إلى إبداع فني يتمتع المتلقي كما يثير مشاعره ويعمق إدراكه لحقائق الحياة ويدفعه إلى إدامة التأمل في نفسه وفيما حوله كي يشارك في إزاحة القبح وإشاعة الخير والحق والجمال، فيتحقق بهذا ما قصد إليه الشاعر، وهو ما نستشفه من بدء الديوان بالاستشهاد بالآية الكريمة:

﴿ظهر الفساد في البر والبحر بما كسبت أيدي الناس ليذيقهم بعض الذي عملوا لعلهم يرجعون﴾.

ومن إهدائه الديوان (إلى كل من تحرق أعصابه مشاكل هذا الزمان أهدي هذه الصرخات البيئية لعلها تكون هاديا ومرشدا في عصر التلوث)، فإذا تصفحنا الديوان ألفيناه عزفا على افتقاد البراءة والطهارة والصدق في هذا العالم المصاب بوباءين: تلوث الطبيعة وتلوث النفس. وهو يعبر عن هذه المأساة بوصفه للعالم الذي يكتنفنا والذي هو في أنفسنا: (لوثة الفكر، فساد الأرض، الأوزون، العادم). ويطالعنا الشاعر منذ قصيدته الأولى بهذا الهاجس الملحّ، مازجا بين صور الطبيعة وما أصاب بهاءها من تشويه وبين انعكاس هذا الواقع المشهود على نفسه المتقدمة الإحساس بأزمة إنسان العصر وموضعه بين شقي الرحي: المزيد من العلم في سبيل التطور والتقدم رغم الآثار السلبية للتطبيق التقني للمنجزات العلمية، واستشراء الآفات النفسية نتيجة الضعف البشري حيال الاستمتاع بوسائل الترفيه التي استحدثها العلم والسبق غير الأخلاقي في سبيل استنفاد ثروات البيئة ولو لم يبق منها شيء للأجيال القادمة، وما يترتب على الشره في الحصول على هذه الثروات من تلويث للبيئة التي تقوم هي أيضا بدور سلبي في المحيط الطبيعي مثل ظاهرة التصحر.

ولا يرفع من قدر هذا الشاعر نبل القصد، فذلك وجه واحد من وجوه عديدة يتطلبها الشعر وأهمها التعبير عن هذا القصد النبيل

تعبيراً فنيا يهز النفس ويثير العاطفة والخيال، وهو ما حققه في بعض قصائده بل في كثير منها كما نرى في قصيدته الأولى (إيقاعات على أوتار الحزن):

قابلت البارحة حصان الوهم الجامح

في بيداء الفكر

حدثني عن نوار الحزن المعشوشب

في أعماقي

وتجادلنا حول ربيع الماضي وضباب الآتي

ودخان العصر

- أتصادقني؟

- الريح الملتأثة تصحبني قبل الميلاد

وأساطين الرعب

وتبين من هذا الاستهلال المقدرة الفنية للشاعر، إذ استعمل أسلوب الحوار والصورة المركبة القائمة على الاستعارة. (حصان الوهم)، (بيداء الفكر)، (الحزن المعشوشب) ولا نجد ظلاً للمصطلحات والمعاني العلمية إلا في لفظة (دخان) التي يجيزها المجاز الشعري. ولكن المقطع الثاني من القصيدة يزخر بهذه المصطلحات وما تدل عليه من معانٍ لا نعرفها إلا في البحوث العلمية، مما اضطر الشاعر في هذه القصيدة وغيرها إلى الشرح بقصد الإبانة والإضاءة. ولكن هذا لم يجرّد المقطع من الروح والنسق الشعريين نظراً لتقنية الحوار وتقنية التصوير اللتين لجأ إليهما الشاعر، فكان المقطع نسيجاً مجدولاً من الصور الشعرية والمصطلحات العلمية، ومن الفكر والإحساس اللذين أوحى بهما إحراق المعتدين العراقيين آبار النفط الكويتية. ولا يعيب المقطع إلا استعمال مفردات مهجورة مثل (الخنوص) وهو صغير الخنزير و(المخضوضب):

قالت لي قطرة نفط هبطت

من بين دخان الآبار المذبوحة في الصحراء

واجتازت دهليز الحلق إلى الرئتين المجهدتين

بقطرات لفافات الموت:  
هل رأسك هذا المخضوضب بالنار الكبريتية؟  
من أي سنين الجذب أتيت؟  
- يا أمة البطش الصدامي  
هذا عصر العار البيئي  
فلماذا لا يتقدد الرأس ويُصهر فينا الأمل الأخضر  
- خذ مني الصبر  
عانيت قرونا في أعماق جحيم الصخر  
سجّل فوق  
غازات تضغطني  
ومياه تسعى جاهدة كي تفرقني

### تقنيات المسرح والأسطورة والصورة المركبة

ويكاد الواقع أن يتحول إلى أسطورة مأساوية لفرط بشاعته ومفارقته الصارخة للناموس الكوني والإنساني. ومن ثم توالى تساؤلات الشاعر للدلالة على هذه المفارقة وأثرها في النفس المجبولة على عشق النقاء واستثمار مأسخره الله للأدبيين من خيرات في البر والبحر والفضاء دون إخلال بالتوازن البيئي الذي يتم به عمار الكون. إنها جناية طاغية بغداد الذي انحرف عن الطبيعة البشرية فأفسد ما أمر الله به أن يُصلح. ويعجب الشاعر من هذا الخلق غير السوي والذي يتدنّى في سفوله حتى يبرأ منه الحيوان رغم انتسابه إلى العروبة اسما وانتماء، لقد تجاوزت فيه الوحشية والخداع وأسفرت سحنته العربية عن مسخ مشوه، ومن ثم يخاطبه الشاعر قائلاً في مقطع شبيه بمشهد مسرحي مشحون بالسخرية والمرارة:

بالأمس رأيتك تشبهني  
لكني اليوم أراك فلا أعرف ما أنت  
قسماتك كأديم الأرض المحرومة من طل الفجر  
تتشقق تحت سياط الحرب / الحر



## عجبا إذ تظهر أشعث أغبر في بؤرة مرآتي وتصرّ على أنني هو أنت!!

ويعود الشاعر إلى مخاطبة حسان الوهم بعد أن مزقته الحيرة بين الواقع الرديء والمثال الذي ينبغي أن يكون عليه الإنسان بل الذي كانه في حقبة تاريخية عديدة وإلا لما تقدمت البشرية وأرسيت عمد الحضارة في الأرض. لقد انقضى عصر الشموخ العربي ودخل الوطن في نفق مظلم لا يبين في نهايته شعاع من الأمل في الخروج إلى النور واستئناف المسيرة بعد أن ارتكب جند صدام جنائيتهم التي لم يعرف التاريخ لها مثيلا ومازال أهل الكويت خاصة والعرب عامة يكتوون بسعيرها. ويمزج الشاعر في ختام المقطع الرابع بين دمار آبار النفط ودمار القيم والمثل العليا التي عرفتها الحضارة العربية:

قال اركب معنا واترك أحرانك خلفك

أعطاني فرسا عربيه

وهممت لأركب لكن

ساخت فرسي في آلام الرمل المكتوم الأنفاس

المتقل بالبقع النفطية

وعظام القيم العربية.

وتتجلى في هذا المقطع القدرة على التجسيد بإضفاء صفة الحي على الجماد (آلام الرمل)، (عظام القيم)، واستعمال النسيج القصصي، والمراوحة بين فعل الأمر (اركب) والفعل الماضي (أعطاني - هممت - ساخت)، وكذلك بين ضمير المخاطب في المقطع الثالث وضمير المتكلم ثم ضمير الغائب في المقطع الرابع مما نفى عن القصيدة التكرار الملل ونوع من الأوتار التي يعزف عليها الشاعر. وتبلغ السخرية أقصاها في تصوير خائن الأمة العربية وعدو الإنسانية تصويرا «كاريكاتوريا» يكشف سوءاته وعوراته المزمنة التي جعلت منه وصمة عار في جبين شعبه وقومه ونموذجا بشعا للدكتاتورية. وهذا الطابع الساخر يغتفر للشاعر مبالغته في استعمال المصطلحات العلمية لأن مقصده من ذلك أن

يضيفي نعوت هذا النموذج المشوه. وقد عبر الشاعر عن هذا الطابع بمزيج من التاريخ الأسطوري وعلوم الوراثة والطب والكيمياء والنفس:

في عام الفسق الآشوري التسعين

فيما يدعى القرن العشرين

وجدوا هذا التقرير الطبي

على لوح من طين:

اسم الحالة: صدام

بالفحص الإكلينيكي وبالمناظر وبالسونار

وبالإشعاع السيني

اتضح لنا نحن أساتذة الطب

الكيميائي / الروحاني / النفساني

أن الحالة ميئوس منها

فلقد أدمن «أقراص» التخريب

أدمن فن التعذيب

ثمّة خلل في (الجينات)

عشق للذات

وبسبعة أرواح!!

هكذا رسم محمد عبدالقادر الفقي من وحي الجريمة المروعة صورة هزلية تثير الضحك (وشر البلية ما يضحك) لشخصية صدام العدوانية التي اصطلحت عليها العلل النفسية الخبيثة حتى حار الأطباء وعلماء النفس في علاجها فأعلنوا بأسهم، فقد اجتمعت في تلك الشخصية المركبة الشريرة النرجسية ولذة تعذيب الآخرين (الماسوشيزم) وسائر الأمراض التي يكفي أحدها لإخراج صاحبه من طائفة البشر الأسوياء ويدرجه في عداد الشواذ والمجرمين.

### الجميزة

وإذا كان محمد عبدالقادر الفقي قد أحرز قدرا كبيرا من

التوفيق في صياغة رؤيته في قصيدة (إيقاعات على أوتار الحزن)، فقد كان أكثر توفيقاً في قصيدته (الجميزة) لأنها نضج تجربة شعورية عميقة لا وحي واقع معيش فحسب، إذ ارتد فيها إلى ذكريات طفولته في القرية مقارنة بين صفاء الطبيعة وبراءة الصغار بالأمس وبين بؤس الحاضر وتلوث الأرض والماء والإنسان اليوم. واستعمل تقنية التناقض بين العالمين: الطيب والخبث والبهجة واليأس والنور والظلمات، والأمومة الحانية المعطاء كما تمثلها الجميزة والأرض البكر، وما آلت إليه الطبيعة والحياة في الريف بعد أن اجتثت هذه الشجرة الطيبة من جذورها.

فالشاعر يبكي الزمن الجميل الضائع الذي لن يعود والذي ترمز له الجميزة، فقد تحولت الخضرة والظل الظليل إلى يباب قفر بيد أعداء الطبيعة الذين يعرضون الأشجار المورقة التي تلطف المناخ لخطر الانقراض، وهي ظاهرة أخذت تنقش في مصر منذ استفحلت نزعة الجشع المادي الأشعبي. وتبدأ القصيدة بوصف جميزة منسوبة إلى (مُرّة) وهي لقب عائلة مصرية يبدو أنها — كما كتب الشاعر في هامش القصيدة — قد انحدرت من شبه الجزيرة العربية. ويمكن أن تفسر الجميزة على مستوى آخر وهو الرمز بها إلى الأمة العربية بين ماضيها المثمر وحاضرها المقفر بعد تبدل سلم القيم وتنامي الرذيلة على أشلاء الفضيلة والجذب على أطلال الخصب.

يرثي الطائر المغني مملكته المضيعة وكأنما يرثي نفسه أو يرثي التاريخ الذي صوّحت أشجار بستانه بيد الخريف الآدمي فاساقط الأمل البهيج دون أن يملك قدرة على بعثه من رفاقته، ويا ليت هذا الماضي الجميل كان طائر العنقاء الذي يرتد حياً من خلل الرماد. لقد مات الحب في القلب وكل معنى للبراءة والجمال بموت الجميزة التي كانت أوراقها خضراء يافعة بالأمس القريب والماضي لا يعود:

جميزة (مُرّة) في ذاكرتي

تمتد بعرض الأمس وطول الغد

أحملها في بؤبؤ عيني



أستشعرها شامخة داخل قلبي  
أذوق بين الفينة والأخرى طيب جناها  
أجتر الطعم الحلو  
أسابق فكري في اللهث وراء الثمرات  
متى تساقط من سفر التاريخ الجميزي  
على رأسي!!

وما يلبث الشاعر أن يعرّج على ملاعب صباه تحت ظلال  
الجميزة فيشجبنا بنغم عذب شجي حين يتذكر مباهج الطبيعة  
وسحرها وحدها عليه كالأم الرءوم وهو يمرح في المروج ويغني  
كالعصفور تحت الأفق الأزرق وينهل من ورد الغمام وماء  
الينابيع آناء الليل وأطراف النهار، لا تعكر صفوه شائبة من غبار  
ولا يغشى سماءه شبح. فليس غير الطهارة تغمّر الإنسان  
والأكوان، ولا خوف عليه ولا غاشية من حزن أو يأس:

عرفتني جميزة (مُرّة) نبتا غضا  
يلهو بين مياه الجدول والساقية الغربية  
كنت أراها أما

في كل صباح تغتسل بنور ندى الفجر  
تتدثر بضباب أريج الزهر  
وتغني في القيلولة لرياح الطهر

أبكي.. تدفء قلبي  
تبكي.. يتمزق قلبي  
ومعا نبكي.. يمتلئ الجدول ويفيض  
فيغمر أرض الخير الظمأى

ويروي الشاعر حكايات من الطفولة واقعية وأسطورية  
لا تبارح ذاكرته لأنها من فرط تغلغلها في القلب تعرّض على النسيان.  
فهو يستحضر مجاليها التي كانت تنسكب على روحه بردا  
وسلاما، كما يستعيد إلى خاطره عبث أترابه وما دار بينهم من  
حوار مسميا إياهم بأسمائهم الحقيقية لإضفاء مسحة الواقعية

على النص، وتسعفه الذاكرة بالتفاصيل الصغيرة لهذا العالم  
المفعم بالبساطة والنقاء والألفة التي تدفء القلوب. وتتناثر  
مفردات الطبيعة وكائناتها من حيوان وطيور وحشرات وشجر ألقت  
مع الأطفال كونا واحدا:

بين جذور الجميزة في الناحية الشرقية

كان يعسكر جيش النمل الأحمر

كنت أرى أفعى خضراء اللون

تطوق غصنا غصنا

كان (أبوخيشة) يرغب يوما أن يقتلها

لكن (جمال الدين نهاء)

- هي لا تؤذي أحدا فلماذا تسفك دمها؟

دعها ترهب (صَعُو) الليل وسراق الثمر الجميزي

في الجذع الضخم تعشش في ثقب طولي

أم الفئران البيض وخنفسه

ويذكر الشاعر أنواع الطيور والكائنات الأخرى التي يختص  
بها الريف المصري بأسمائها مثلما ذكر رفقاء طفولته. فالصعو  
نوع من الطيور المصرية وكذلك أبوقردان والغراب النوحى، وهو  
يصف حركاتها وسكناتها وشجار الحدأة والصقر وداعة  
العصافير، راسما بذلك لوحة تتحرك شخوصها وتتناغم أصواتها  
وتزهو ألوانها كأنها «سيمفونية» موسيقية تمتع الأذن وتجلو عن  
النفس الهموم والأتراح، فالكون بهي ونقيّ كأنه يولد أول مرة،  
فلا تلوث طبيعي ولا معنوي، وإنما هو الطهر والخير العميم:

لم تعرف جميزة (مُرّة) يوما

معركة بين عصافير القمح

ولم تكسر عضا فيها ريح (يناير)

لكن كم شهدت «أياما» بين الحدأة والصقر

وبين الغربان المتناحرة العطشى للقتل

كانت أغصان الجميزة ترقص بي

وأنا أحمو.. خوفًا.. أملا  
في أن أقطف إحدى ثمرات الجميز الحمراء  
كانت تلك الجميزة أمن الأحياء  
ونكرى الموتى، أم الهاجع،  
دفع المقرور، ملاذ الجائع  
مستشفى الجربى

وتبدو العبارة الأخيرة نابية وإن حاول الشاعر في هامش المتن  
تعليل استعمالها بأنها إشارة إلى استخدام السائل اللبني الذي  
يستخلص من ساق الجميزة في علاج بعض الأمراض الجلدية.  
ذلك أن الفن اختيار وقد أوفى النص بالغرض دون هذا التزيّد  
المخل.

وتصل القصيدة إلى ختامها فنأسى مع الشاعر لما حاق  
بالجميزة من هوان بل فناء بيد الإنسان الذي اقتلعها من أصولها  
غير راحم كيائها الحي ولا من كان يستظل بها أو يطعم من  
ثمرها. لقد تعاقبت أجيال عليها وهي مورقة مزهرة مثمرة،  
وهاي يد الغدر تستأصلها في لحظة خاطفة:

واليوم مضت عنا جميزة (مُرّة)  
أعداء الخضرة باعوها بدراهم معدودات  
يا للعصر الفاسد

قالت أُمّي: «يا ولدي  
جد أبي قبل الموت بها أوصى  
ودعا بالويل على من يقطعها»

ويتداعى اللحن البكائي الأخير مرثية فاجعة للعهد الجميل  
الذي كانت ترمز له الجميزة الخضراء، عهد التآلف والتراث بين  
كائنات الطبيعة وبين البشر. ولم تبق غير الذكريات اللاعبة في  
قلب الشاعر الحزين بعد أن أصبحت الشجرة رمز الحياة  
والخصوبة أثرا من بعد عين، وقامت على أنقاضها الكتل  
الأسمنتية التي تتفأ عين الخضرة والجمال، وتتحدى عالم  
النضارة والبهاء، حاجبة عن عيون البسطاء منظر النيل، متسللة



كالأفعى من المدينة إلى الريف:

الريح تدق الأبواب  
فوق ثرى الجميزة تعلو شامخة  
إحدى الجثث الأسمنتية  
وفراشات النار تسلك كل مساء  
كي تلتق أضواء الجثة  
يا للجميزة كم أتمزق إذ يوقظني طيف دماها  
ذبحوها.. لكن بقاياها مازالت تورق في قلبي  
مازالت جميزة (مُرّة) تومض نورا  
في عقلي المجهد بهموم الكون

إن هذه القصيدة عصارة آلام الشاعر لعبث الإنسان بالطبيعة  
في كثير من بلدان العالم حتى ما يطلق عليه العالم الأول، ونضح  
للجرح الدامي لما حاق بالوطن العربي من ويلات الغزو  
الصدامي، وما أفرزه العصر الموبوء بداء الجشع والعدوان على  
الطبيعة، حتى غدا المرء يعيش في عالم من الوحشة وبين ذئاب  
بشرية تهدم في ساعة من الزمن مما بناه الأسلاف في آلاف السنين  
بالعرق والدم. فأصبح إهدار الموارد البيئية والبشرية علامة على  
العصر والموت بديلا للحياة، حتى أن الإنسان السوي عاشق  
الحياة لا يكاد يجد ملجأ يأوي إليه بعيدا عن آفات أعداء الطبيعة،  
وقد ضاعف من أزمته افتقار الدفء في العلاقات بين المرء وأخيه،  
إذ أصبح الإخوة الأشقاء أعداء والعمران وحشة وخواء:

نتنافر.. نهرب من أنفسنا  
تفصلنا آلاف السنوات الضوئية  
ها نحن الآن  
خطان شماليان  
لا يلتقيان!!  
هل نرجع للصفر المطلق؟



# تجربتي مع الأدب الألماني

عبدالغفار مكاوي

في البدء كانت صحبتي لجوته..

وربما تكون في النهاية...

ولأن الطريق الذي صحبت فيه جوته وغيره من الأدباء والمفكرين الألمان طريق طويل امتد حتى الآن لأكثر من ثلاثين عاما (وربما بقيت فيه - إذا شاءت رحمة الله خطوات أخرى!)، ولأن من المستحيل أن أصب نهر تجربتي بخيرها وشرها في وعاء صغير من صفحات قليلة، فسوف أحاول أن أبدأ بالحديث عن تأثير جوته في حياتي وإنتاجي، ثم أنتقل إلى بعض الأدباء والمفكرين الذين عشت معهم وترجمت لهم وتأثرت بهم ومن أهمهم هلدلين وبشنر وبرشت وهيدجر، وأخيرا أتطرق إلى موضوع شائك يصعب الحسم فيه، وهو تأثير هؤلاء جميعا في رؤيتي وإنتاجي المتواضع في المسرح والقصة القصيرة والدراسات الأدبية. والفلسفية.



الحرة) أمكنني التوفر على معظم أعمال جوته في إطار دراستي للأدب الكلاسيكي على يد أستاذ الأدب الألماني في جامعة فرايبورج وهو الراحل فالتر ريم Prof. W. Rehm صاحب الكتاب المشهور عن الروح اليونانية وعصر جوته. ولم أكد أرجع إلى بلدي في أوائل الستينيات حتى كان أول ما عكفت عليه هو ترجمة الأقصوصة والحكاية (ظهرت في سلسلة اقرأ، القاهرة 1966) و«توركوأتو - تاسو» (ظهرت في سلسلة المسرحيات العالمية بالقاهرة 1966) بجانب عدد كبير من المقالات عن شعر جوته وصادقته لشيلر ومعنى «اللحظة» في فاوست.. وقد ظهرت مع غيرها من المقالات في كتاب «البلد البعيد» (1967) الذي استمد عنوانه من أحب شخصيات «سنوات التجوال لفيلهلم ميستر» إلى قلبي، وهي «ميني—ون» الغامضة المعذبة وأغنيتها: «هل تعرف البلد الذي تزدهر فيه أشجار الليمون؟».

1 - بمحض المصادفة تم لقائي الأول مع جوته، ثم تعمق بمرور الأيام فازداد التعاطف معه، والانبهار بحكمته وإنسانيته وحرصه على ملء كل لحظة من لحظات حياته بالعمل الواعي المبدع. ومع كل لقاء معه يتجدد الإعجاب والاندھاش والتطلع إلى كوكبه المشرق بالخير والأمل كلما تعثرت حظوظ حياتي في فخاخ الغدر أو تردت في حفر اليأس والقهر.

لم أكن قد تجاوزت الثالثة عشرة من عمري عندما وقعت في يدي ترجمة المرحوم أحمد حسن الزيات - عن الفرنسية - لـ «آلام فيرتر». لن أخبرك عن الدموع التي سفحتها حزنا على مصير فيرتر - ففي هذه السن يبكي كل صبي مصري وعربي مع «عبرات» المنفلوطي ومع ماجدولين وسيرانو دي بيرجيراك وبول وفرجينى وغيرهم من أبطاله الرومانسيين المساكين. والأهم من ذلك هو التأثير السحري الذي شدني إلى صورة جوته المرسومة على غلاف الترجمة العربية - أذكر أنها الصورة المشهورة التي رسمت له في أواخر حياته وفي يده صفحة من مخطوطة فاوست الثانية - جذبتني العينان السوداوان الواسعتان ووجه النسر البشري الجاد، أحسست منذ ذلك الحين بأن حياتي سترتبط بهذا النسر المعلق إلى أعلى القمم وإن لم أعرف متى ولا كيف!

وبدأت دراسة اللغة الألمانية في العشرين من عمري فكان أول ما قرأت على يد المدرس الخصوصي - وهو الأستاذ حسين فراج رحمه الله - بعد ساعات محدودة في قواعد اللغة وبنيتها - هو آلام فيرتر.. وعندما أتيت لي منحة مؤسسة ألكسندر - فون - همبولت للدراسة في ألمانيا - (بفضل الإنسان العظيم الذي رعاني منذ ذلك الحين ولا يزال يرعاني وهو المستعرب المعروف الدكتور فرتس شتيبات Prof. F. Steppat الأستاذ بجامعة برلين



ومرت سنوات أخرى شغلتنى فيها عن جوته هموم حياتية وقضايا وكتابات فلسفية وشخصيات أدبية أخرى قبل أن أتم كتاباً صغيراً أعزّز به عن «الديوان الشرقي» مع مختارات من قصائده، وهو كتاب «النور والفراشة - زهرات من بستان الديوان الشرقي لجوته مع رؤيته للإسلام وللأدب العربي وأدب الفرس» الذي ظهر أيضاً في سلسلة اقرأ سنة 1979 وتشرفت بإهدائه إلى راعيِّ الكبير فرانس شتيبات.

2 - كان من الطبيعي أن أتجه إلى أدباء آخرين في محاولة لتفريغ «الشحنة» الهائلة التي ملأت كياني أثناء دراستي في جامعتي فرايبورج وبرلين الحرة - وكان هــلدلين وبشنر وبريشث مع عدد كبير من التعبيريين هم أهم هذه الشخصيات الذين كتبت وترجمت عنهم، ولابد أن تأثيرهم المباشر أو غير المباشر قد تسلسل إلى قصصي ومسرحياتي وبكائياتي المتأخرة في أوائل الثمانينيات.

وأبدأ بأهم وأضخم كتاب أخذ من عمري سبع سنوات كاملة وهو «ثورة الشعر الحديث - من بودلير إلى العصر الحاضر». والكتاب من جزأين، الأول دراسة لبنية الشعر الأوروبي الحديث اعتمدت فيها على الكتاب المعروف «بنية الشعر الحديث» (1957) لأستاذ اللغات الرومانية في فرايبورج وهو المرحوم هوجو فريدرش Hugo Friedrich الذي فتنتني شخصيته وعلمه، وواظبت على محاضراته عن الشعر الفرنسي - وقد تذوقت الأصل وترجمته ترجمة حرة مع قدر من التصرف الذي يناسب ظروف القارئ العربي. أما الجزء الثاني فيضم مختارات من الشعر المعاصر في فرنسا وإيطاليا وإسبانيا وألمانيا - من رلكه الذي ترجمت بكائياته الأولى مع عدد من قصائده الأخرى إلى باول سيلان وآيس وإنجبورج باخمان وإنسنز برجر (وقد عدت إليهم وإلى غيرهم من الشعراء المعاصرين في كتاب لاحق هو «لحن الحرية والصمت» - ظهر سنة 1974 - عن الشعر الألماني بعد الحرب العالمية الثانية). ولكم أسعدني أن ألاحظ التأثير الكبير لهذا الكتاب منذ صدوره بين سنتي 1970 و1972 على الكثيرين من رواد الشعر العربي الجديد وشُداته.. بقدر ما يحزنني أن أقلّب في صفحاته بين الحين والحين (وفي صفحات كتبي الأخرى عن الشعر الألماني والعالمي - مثل كتابي الأخير «قصيدة وصورة، الشعر والتصوير عبر العصور» (1987) فأجد قصائد كثيرة ترجمت نظماً على أوزان الشعر الجديد أو الشعر التقليدي، وذلك على الرغم من توقفي عن كتابة الشعر منذ أوائل الشباب، وتسله رغم إرادتي إلى الكثير من ترجماتي ومسرحياتي.

خرجت من هذه «الصومعة» الشعرية التي لزمته طوال تلك السنين العصبية لأدخل في محنة فشل متكرر

مهما يكن الأمر، فإن الاكتئاب في هذه المرحلة لم يمنعني قبلها ولا بعدها من التمسك بطوق النجاة والتشبث براية الأمل! والدليل على هذا أنه سبق لي أن قدمت «برشت» إلى العربية لأول مرة في سنة وفاته (1956) عندما ترجمت عن الفرنسية إحدى مسرحياته التعليمية وهي «الاستثناء والقاعدة»، ثم توفرت على التخصص فيه أثناء وجودي في فرايبورج، كما سبق لي أيضا خلال دراستي في الجامعة الأخيرة أن أعرف لأول مرة إلى جورج بشنر وأن أعتبره شقيق الروح الذي طالما فتشت عنه عبثا بين الكلاسيكيين والرومانسيين - فكيف كان هذا وما قصته؟

3 - أما عن برشت فقد عرفت قصة تقديمي له إلى العربية لأول مرة قبل سفري للدراسة في ألمانيا بعام واحد. لم أكد أصل إليها وأشعر بشيء من التقدم في معرفة الألمانية حتى ترجمت طائفة من أشهر قصائده التي تمتزج

في الحب والزواج، وخيبة أمل في «الاشتراكية العربية» التي دمرت نفسها بالاستبداد والإرهاب قبل أن تتحطم وتحطمنا معها مع «النكسة» المفجعة. ولجأت إلى صومعة أخرى خيمت عليها ظلال الاكتئاب والحنين إلى ماضٍ يستحيل أن يعود، وسكنتها مع «هلدرلين» الذي أحسست أثناء صحبتي لحياته وعذابه وترجمتي لمعظم قصائده أنه شريكي وشبيهي أو أنني شريكه وشبيهه. كلانا جنى عليه تجاهل عصره والحياة الأدبية له، وكلانا عاش الشعر وعاش له (على الرغم من أنني اقتنعت منذ وقت مبكر بافتقار الأصالة فيه، واكتفيت بالتبث في معبده والقيام على خدمة كهانه وعرفائه والكتابة عنهم والنطق بلسانهم!) والغريب أن مفكرا وشاعرا موهوبا من لبنان - وهو فؤاد رفقة - كان يعكف في الوقت نفسه تقريبا (سنة 1973) على كتابه عن «هلدرلين» ولم أعرف ذلك إلا بعد ظهور الكتابين بسنوات من خلال بحث مقارن عنهما لصديقي المستعرب الألماني الكبير بيتر باخمان Prof. Peter Bachmann (جامعة جوتنجن) - هل كان سقوط الحلم العربي بالعدالة والحرية والوحدة والاشتراكية وراء الاكتئاب الذي دفعنا معا إلى الاهتمام بالشاعر المكتئب من عصره وقدره الشخصي؟ أو كان هو التخصص المشترك في دراسة الفلسفة - وفي هيدجر بوجه خاص! أو ظروف الحرب الأهلية المدمرة التي كانت تُذَرُّها المخيفة قد بدأت تلوح في سماء لبنان وعلى أرضه التي بدأت الصراعات الدامية في تمزيقها بعد ذلك؟ وهل حاول كلانا أن يبحث عن «الإنقاذ» و«المنقذ» في شعر هلدرلين الذي لجأ إلى عالم اليونان وراح ينصت لصوت وجودهم الشعري ولسان حاله يقول: «وحيثما يكون الخطر يطلع المنقذ» - كما حاول قبلنا كثيرون انتظروا «المخلص» و«الإمام» و«المهدي المنتظر» ومازالوا ينتظرونه؟!

فيها الثورية بالعدمية (مثل ب. ب. أوبرتولت برشت المسكين، وإلى الأجيال المقبلة وغيرهما) وأرسلتها سنة 1958 إلى مجلة «المجلة» التي كان يرأس تحريرها في ذلك الحين السندباد العصري - وهو الأديب وعالم البحار والطبيب والمؤرخ والموسيقي الكبير الدكتور حسين فوزي رحمه الله - ثم نشرت هذه القصائد مع مختارات أخرى في كتاب «قصائد من برشت» الذي ظهر سنة 1967 ولفت إليه قلوب النقاد والشعراء والقراء الذين حافظوا على عهد الوفاء للحلم الاشتراكي رغم هزائمه البشعة. وتتابع ترجماتي لمسرحيات برشت ودراساتي عنه فصدرت الاستثناء والقاعدة ومحاكمة لوكولوس (1966) والسيد بونتيل وتابعه ماتي (1967) وبعدهما مسرحيته التعبيرية المبكرة «بعل» مع مختارات أخرى من المسرحيات لعدد من التعبيريين الذين سبق أن تناولتهم قبل ذلك في دراسة قصيرة عن التعبيرية

(1971) وهم: فالتر هاز نكليفر، وراينهارد زورجه، وإرنست تoller، وجورج كايزر (وصدر الكتاب سنة 1984). والأهم من ذلك كله أن شعلة حبي ووفائي القديم لبرشت (الذي تأثرت به ست مسرحيات ملحمية كتبتها بعد ذلك) لم تستطع أن تطفئ جذوتها أكوام التراب التي انهالت عليه مع تصدع الحلم الاشتراكي وانهياره في بلده الأول وتوابعه - ذلك أنني فوجئت قبل نحو ثلاث سنوات برياح الحنين القديم توقظ في نفسي شعلة برشت الذي أوشكت الشفاه والأقلام في العالم العربي أن تنسى ذكر اسمه أو كتابته! ووجدتني أترجم أوبرا «ازدهار وانهيار مدينة ماهاجوتي» ترجمة شعرية مع مقدمة طويلة عن أقدار المدن و«اليوتوبيات» منذ تدمير المدن السومرية في الألف الثالث والثاني قبل الميلاد إلى تدمير بيروت وسراييفو ومقديشو في أيامنا الوحشية الموحشة! ومازال الكتاب تحت الطبع بدار الهلال بالقاهرة).

4 - وأما «شقيق الروح» بُشّرهُ الذي شاركته في ثوريته العدمية المحبطة، فقد عرفته لأول مرة بفضل أستاذي في جامعة فرايبورج «جرهارت باومان Prof. G. Baumann الذي شاء لي الحظ أن أحضر «السيمنار» الذي أقامه عنه، فأتاح لي ذلك لقاءه وكتابة بحث عنه بعنوان «الدمية المسكينة في مسرح ج. بشنره». ويبدو أن الأصوات التي كانت تطارد فويسيك ودانتون، ونداءات الشحاذين والجائعين والمحكوم عليهم برعب المقصلة في شوارع باريس الثورة وميادينها، وسخريات ليونس وفاليريو العدمية اللاذعة في «ليونس ولينا» - قد تجاوزت معها أصوات نفسي اليائسة الممزقة منذ رجوعي إلى وطني حتى انتهائي من ترجمة أعماله الدرامية الكاملة في أسابيع قليلة (ظهرت ترجمة فويسيك وليونس ولينا



إن محاولاتي المحدودة في ترجمة الشعر والمسرح قد أقنعتني بأن موهبتي الحقيقية - وربما الوحيدة! - هي القدرة على التعاطف مع روح النص الأصلي ومعناه وسائر سياقاته الحضارية والاجتماعية والنفسية والجمالية.. إلخ، وأنني خرجت منها أيضا بأن الترجمة المبدعة الموفقة نوع من الفعل الصوفي أو التضحية بالذات في سبيل الآخر - وهو النص الأصلي وعالمه - وأنها كما يقول «شوبنهاور» نوع من تناسخ الأرواح (ولهذا فهي شديدة الندرة في كل اللغات والآداب!) واعترف للقارئ بأنني وجدت في هذه «المعرفة السقراطية» بعض العزاء كلما ساورني الشك في قيمة أعمالي الإبداعية (التي لم يكدها يقرأها أحد، دع عنك الاهتمام بنقدها!)، بل الشك في امتلاكي لأي نوع من الأصالة في إنتاجي الأدبي والفلسفي.. أليس يكفي في النهاية أنني تعاطفت وبقدر طاقتي أخلصت؟ أما الإنصاف فليأت

في سلسلة المسرحيات العالمية، العدد العاشر، سنة 1965، كما ظهرت ترجمة «موت دانتون» في مجلة المسرح سنة 1968 أو بعدها بقليل، والطبعة الأولى الكاملة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1974 (والثانية في سنة 1992) ولولا أن اتهم بالنرجسية - التي لا ينجو منها مثقف أو أديب، وبالأخص في عالمنا العربي لأسباب اجتماعية وتاريخية لا محل لذكرها! - لقلت إن التوفيق حالفني في هذه الترجمة. ومع ذلك أحسب أن من حقي أن أعتز بها لأسباب كثيرة، أهمها أنها أذابت الحدود التقليدية بين الترجمة والمحاكاة الخلاقة أو إعادة الإبداع: فالجملة المتوترة المتقطعة تقابلها جملة مثلها، والأنفاس اللاهثة المحمومة في بنية العبارة والبناء المسرحي تنعكس على نظيرتها في الترجمة، والأشعار المنشورة على ألسنة الشحاذين والعمال الفقراء والمومسات البائسات تؤدي شعرا وفي أغلب الأحيان باللهجة العامية - ليس هذا نوعا من «التكافؤ» العسير المنال مع الأصل، ومن «إعادة الإبداع» التي نتمناها لكل ترجمة أدبية تتصدى للأعمال الأدبية المبدعة؟ ألا يؤكد لنا هذا أن أقصر الطرق وأضمنها لنجاح الترجمة الأدبية هو أن يقوم بها أديب، بشرط أن يستوفي، بقدر الإمكان، شروط الترجمة الأمنية (لا الحرفية!) والمبدعة (لا الخائنة!) باعتبارها علما وفنا في وقت واحد؟! - أستغفر الله من أقوالي وأسئلتي، فربما يغنيني عن الإجابة عنها التقييم النقدي الذي يسعدني أن يقوم به الزميل الكريم الدكتور عبده عبود على صفحات هذه المجلة - وسيبقى على الناقد لترجماتي الشعرية والمسرحية (وربما الفلسفية أيضا!) أن يتأكد مما إذا كانت قد حققت «المحاكاة الخلاقة» أو «إعادة الإبداع» (Nachdichtung) أم قصرت عن بلوغ هذه الغاية.. يكفي في هذا المقام أن أقول:

به الزمن أو لا يأتي أبدا.

5 - يبقى أن الأدباء الألمان وغير الألمان لم يكونوا هم وحدهم الذين أثروا في تكويني أو في إنتاجي في الترجمة والتأليف. فقد شاء قدر حياتي أيضا أن أتخصص في تاريخ الفلسفة، وأن أكل عيشي — كما نقول في مصر — من يديها الخشتين القاسيتين!!

ولن أحدثك عن التمزق الذي عانته من عشق الأدب والزواج من الفلسفة، ولا عن التجارب المرة التي ذقتها من وراء تعليم الفلسفة (في مصر) وبعض البلاد العربية — فالمهم أن ضرورات هذه المهمة الثقيلة — التي بدأتها عاشقا قبل أن تتحول إلى أغلال للسخرة — قد جعلتني مترجما للنصوص الفلسفية أيضا، عن حب في بعض الأحيان، وامتنثال للضرورة في أكثر الأحيان. وإذا كنت قد نقلت إلى العربية نصوصا من أفلاطون وأرسطو ولاو — تزو وأدب الحكمة البابلية — إلى لينتزن وكايط وهيدجر وياسبرن، فالمهم في هذا

السياق أن الفلاسفة يقلون عن الأدباء تأثيرا في رحلة قاربي الصغير في بحار التأليف والتعريب ومعرفة الذات (الفردية والحضارية). ولم يكن من قبيل المصادفة أن أعد رسالتي الجامعية عن فلسفة «ألبير كامي» المفكر الأخلاقي والكاتب المسرحي والروائي المتمرد، وأن أجد نفسي قريبة من فلاسفة أدباء اهتموا بدراسة الأدب والشعر أو أنتجوهما — بدءا من هيراقليطس وأفلاطون إلى كيركجور ونيتشه وهيدجر وغيره من فلاسفة الوجود. ولم يكن كذلك من قبيل المصادفة أن أسكن إلى جوار أدباء فلاسفة عمقوا رؤيتي للعالم والإنسان وربما أضفوا عليها ثوب التشاؤم القاتم الألوان — من المعري والخيام وجوته وهلدلين إلى رلكه وكبار الشعراء الألمان والفرنسيين والإنجليز الذين شاركت الفلسفة في غزل نسيجهم على نولها الأبدي.. وإذا كان المجال لا يسمح بالتفصيل، فيكفي أن أقول إن مشكلة الصراع بين الأدب والفلسفة — وهي المشكلة التي حسمها أديبنا الكبير نجيب محفوظ في السادسة والعشرين من عمره واستمرت في تعذيبي إلى ما بعد الستين! — ربما ترجع أولا إلى طبيعتي المترددة، ثم إلى حيرتي الدائمة بين إخلاص العشق للمحوبة وواجب الوفاء نحو الزوجة!!

6 — وأخيرا فلن تكتمل معالم الرحلة ولا خطوط اللوحة بغير الإشارة إلى إنتاجي الأدبي من ناحية، ومشروعاتي وأحلامي التي تنتظر التحقيق من ناحية أخرى، فأما عن الإنتاج — الذي بلغ مانشرته منه حتى الآن ثلاث مجموعات قصصية وعشرين مسرحية وست بكائيات على نفس عربية ومايقرب من مائة مقال ودراسة — فلا بد أن تكون قراءاتي وترجماتي عن الأدب والفكر الألماني قد تركت بصماتها عليه، بجانب عوامل أخرى ذاتية واجتماعية وثقافية يصعب حصرها

لاسيما إذا عرفت أن التأثير لم يأت من الأدب الألماني وحده، وإنما شارك فيه جانب مهم من الأدب العربي والأدب العالمي (وأخص بالذكر منه حسب الترتيب التاريخي أدب الحكمة البابلية والأدب اليوناني القديم والأدب الصيني والآداب الأوروبية الحديثة).

7 - هل يأذن لي القارئ في الختام أن أذكر بعض مشروعاتي وأحلامي التي لا أدري إن كانت ستتسع لها البقية الباقية من العمر؟

إن عشرات القصص والمسرحيات التي تنتظر - كالأجنة الناضجة! - أن تخرج شخصياتها ومعانيها وصورها وكلماتها للحياة والنور تزاممها - لدهشتي وسخطي! - مشروعات وأحلام أخرى «إعادة إبداع» بعض الأعمال لفلاسفة وأدباء ألمان جربتهم تجربة باطنة وأحببتهم فأحببت أن أساعدهم على النطق بلسان العرب. أذكر من هذه

وتحديدها. أقول إن الفلسفة والأدب الألماني كانت لهما اليد الطولى في رؤيتي المساوية للوجود الإنساني، وفي الميل إلى الدقة والتحديد في اللغة والشمول والعمق في الرؤية والإيمان بالشعر وقدرته على الإنقاذ (على الرغم من توقفني عن نظمه - كما سبق القول - منذ أن تعرفت في بداية الطريق إلى صديق العمر ورائد الشعر الجديد في مصر صلاح عبدالصبور (1931 - 1981)، ومن أنني قد قنعت بأن أعيشه وأكرس حياتي لخدمته - وإن كنت أخضع أحيانا لحكمه عندما يغلبني على أمري في بعض مسرحياتي أو ترجماتي للشعر؟.

لعل الأفضل من هذا أن أبين بالأمثلة المباشرة مدى التأثير والتأثر في حالات محددة أكتفي منها بذكر حالتين: في الحالة الأولى أثرت قصيدة مشهورة للشاعر كرسيتيان مورجن شتين (1871 - 1914) Christian Morgen Stern وهي قصيدة الذئب Der Werwolf في إحدى قصصي بعنوان «الذئب الذي أراد أن يدخل في جملة مفيدة» (نشرت في مجموعتي القصصية الأخيرة «الحصان الأخضر يموت على شوارع الأسفلت» 1981)، وفي الحالة الثانية كتبت مسرحية بعنوان «زائر من الجنة» (نشرت مع مسرحيات أخرى بالعنوان نفسه سنة 1986) وأخذت فكرتها من إحدى اللوحات المسرحية الشعبية التي كان يكتبها لاحتفالات عيد الفصح شاعر «نورنبرج» ومعلم صناعات الأحذية والمنشدين فيها وهو هانز زاكس (1494 - 1576) Hans Sachs وهي مسرحية «الطالب المسافر إلى الفردوس» Der Fahrende Schuler im Paradies (\*). ولأنني لست ناقدًا أدبيًا بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ولم أعد نفسي لهذه المهمة، فمن الصعب علي أن أوضح تأثير الأدب الألماني في الرؤية والبناء والتشكيل الجمالي واللغوي -

\* كتبت تلميذتي الفاضلة الدكتورة عليّة خطاب بحثًا مقارنًا عن هذه المسرحية والأصل الذي استوحيته منه، ونشر البحث في مجلة الدراسات الجرمانية التي يصدرها قسم اللغة الألمانية بجامعة القاهرة في سنة 1992.



المشروعات - على الرغم من أن الأحلام تحب الكتمان! - أعمالا لشيلر ونيتشيه وهوفمنستال وتانكريد دورشت الذي كانت مسرحيته «خطبة الإدانة الطويلة أمام سور المدينة» (نشرت في مجلة المسرح، القاهرة، عدد نوفمبر 1992) هي آخر ما ترجمت عن الألمانية.

لكنني أرجع إلى «جوته» الذي بدأت به الحديث فأقول إن أقرب الأحلام إلى عقلي وقلبي هي ترجمة جديدة «للديوان الشرقي» الذي لحقه في ثوبه العربي نفس الظلم الذي لحق بمعظم الأعمال التي سبق ترجمتها لجوته (ولا أبرئ نفسي بطبيعة الحال!).. ويلح عليّ الحلم وتفسيره في هذه الأيام التي أراجع فيها ترجمة زميل عربي كريم (وهو الدكتور عدنان عباس عالم الاقتصاد الذي يعيش في فرانكفورت) للكتاب المهم «جوته والعالم العربي» (دار النشر إنزيل، 1989) الذي جمعت فيه الباحثة الكبيرة السيدة

كاتارينا مومسين Katharina Mommsen دراساتها السابقة عن جوته والمعلقات والإسلام. ولولا اقتناعي بأهمية هذا الكتاب لنا نحن العرب لما فكرت لحظة واحدة في مراجعته بينما تحتاج مشروعاتي وأحلامي الأدبية إلى كل لحظة باقية من عمري.. ومع ذلك فإن هذا الكتاب - فيما أرجوه - سيجيء في وقته المناسب - أعني في وقت يحتدم فيه الحوار بين الشرق والغرب، ويتطرق البعض عندنا في لعن الغرب واتهامه بالتآمر علينا ودق طبول التحدي الفج له والنقمة الساذجة عليه، كما يتطرق البعض الآخر في التقرب إليه والتعلق بأذياله تعلق التابع والعبد.. ولو قرأ هؤلاء أو أولئك لجوته أو حاولوا التعلم منه لأدركوا معنى العالمية والتسامح والاحترام المتبادل بين الشعوب والحضارات والآداب، وتبينوا أن «إنقاذهم» من المحنة الراهنة - التي جعلت بعض الشعوب تسقط إلى الدرك الأسفل للوحوش آكلة لحوم البشر أو للعبيد آكلي التراب والفتات - يمكن أن يساعد عليه الشعر الحق - وشعر «جوته» في «ديوانه الشرقي» قبل كل شيء!

ربما تقول: إن هي إلا أمانني وأحلامي وآمال! - وهل يملك مثلي إلا التمسك بنور الأمل وسط الظلمات، ورفع رايته فوق الخرائب والأنقاض؟

وفي النهاية أكرر مقالته جوته في إحدى قصائده وما قلته في البداية: البدء والمنتهى سواء. وبعدما أتيح لي ولأسرتي أن نزور «بيت جوته» في فيمار في الصيف الماضي أستطيع أيضا أن أجدد له الوفاء وأقول لنفسي:

«جوته» الذي أشرق في فجري فكان النور

هل ياترى يؤنس وحشتي في رحلة المصير؟

وهل يصب الجدول التائه في البحر الكبير؟

ويلتقي الأول - من بعد اغتراب - بالآخر؟



# اتجاهات المسرحية في الكويت

بقلم : الدكتور / محمد مبارك الصوري

## دراسة تاريخية للمسرح في الكويت وأهم اتجاهاته الفنية

- \* ما أهم الاتجاهات المسرحية في الكويت؟؟
- \* المسرح... وسيلة لفهم الناس والعالم وفهم الإنسان نفسه، ولكشف حقائق الوجود كذلك. فهل اتجه نحو هذه الأهداف في الكويت؟
- \* لماذا يرتبط ظهور المسرح غالباً بالمدرسة؟ وما علاقة المسرح - من حيث هو واجهة ترفيهية تثقيفية - بالمؤسسات التعليمية؟
- \* ما وظيفة المسرحية التاريخية كاتجاه محدد نحو المسرحية التعليمية؟
- \* هل خلق النقد المسرحي اتجاهها محددًا للحركة المسرحية في الكويت؟ أو ظل أسير العروض المسرحية دون تأثير أو هدف!!
- \* ربما كان اعتماد أسلوب الارتجال في المسرح العربي أقدم منه في المسرح الأوروبي والأمريكي. فهل «الارتجال» اتجاه مرحلي أو حضور مسرحي لا يتحدد بمرحلة فنية محددة؟؟!!
- \* مثل زكي طليمات اتجاهها مسرحيا واضحا هدفه مد الجسور بين المسرحية



الكويتية والأدب العربي. فهل خلق «طليمات» مسرحاً في الكويت أو مسرحاً كويتياً؟

\* لقد كان المسرح في الكويت أكثر التصاقاً بالقضية الاجتماعية منذ أن أصبح حركة. ولكن هل استطاعت فترة الستينات — حقاً — أن تبعث وعياً جماهيرياً مسرحياً؟ وهل كانت هناك مبالغة في هذا الوعي؟

\* ماذا خلق تعدد الفرق المسرحية في الكويت؟ هل أوجد لكل فرقة شخصية فنية مستقلة ذات لون توشك أن تعرف به، برغم التداخل النسبي بين الفرق الأربع؟!!

\* لا تقف المسارح الخاصة عند كونها حلولاً لمشاكل أكثر من كونها تمثل طموحاً بارزاً للمسرحيين الذين عبروا من خلال فرق مسرحية خاصة بهم عن ذواتهم الفنية بحرية تامة بعيداً عن سلطة مجالس إدارات الفرق الأهلية.

\* يقولون: إن المسارح الخاصة خلقت نوعية خاصة وجديدة من العلاقة الفنية ما بين أهل المسرح والجمهور... فهل هذا صحيح؟!

\* ظلت اتجاهات المسرحية في الكويت طويلاً تعيش قلقاً فنياً شكل ما يشبه أزمة، لعل مبعثها عجز المشتغلين بالمسرح عن إدراك جوهر الفن الدرامي.

\* لا نستطيع أن ندعي بأن أدباء الكويت... قد أدركوا فداحة هذا العجز فاستعدوا له تماماً. فظل الفعل (وهو يعني الدراما على الحقيقة) مقهوراً وراء السرد أو «الحاكي».

\*\* أقام الكتاب في الكويت مسرحياتهم على طائفة من الحوادث الاجتماعية والإنسانية لم تحكمها تماماً الحلقات المتتابعة في الوحدة الموضوعية.

\* عمل الكتاب... على إثبات ذواتهم المسرحية التقليدية بتفاوت من الفهم الفني والتعبير الجمالي.

\* حين تتجاوز المسرحية الاجتماعية في نقدها شؤون المجتمع في عاداته وأمراضه وفي سلوك أناسه. يتحتم عندئذ قيام المسرحية السياسية. علماً بأن المسرح — في معناه الصحيح — فن سياسي، لأنه أدب رفض وفن معاناة!!

\* تحول «مسرح كيفان» إلى برلمان درامي جماهيري يصرح فيه أكثر من كاتب بأرائه السياسية على الجماهير في صالة العرض.

\* تعد المسرحية السياسية دعوة غير مباشرة للنهوض بالمسرح من جانب اللغة.

\* هناك تيارات أجنبية تنفّس في المسرحية الكويتية أظهرت مسرح اللامسرح.

\* اللجوء إلى (التكويط) والاقتباس والإعداد من النصوص المسرحية العالمية حدد ملامح التأثيرات الأجنبية مع حركة المسرح بالكويت، وهو ما يسمى «بالمسرحة» بما يؤكد التوجه نحو المسرح النوعي الحديث.

\* (المعهد العالي للفنون المسرحية) اتجاه فني صحي يساعد على إعداد فئة مثقفة من الفنانين القادرين على الارتقاء بفنون المسرح وأدبه، وبث الوعي والتذوق الفني الرفيع.



بالمدرسة يأتيها فيما يمثله المسرح من جزئية مهمة في نشاط المدرسة اليومي الدراسي، تنتشط وتدعوله «جمعية التمثيل» في المدرسة ضمن نشاطات عديدة تقدمها جمعيات أخرى يتم تكوينها وتتضافر جهودها في المدرسة بقصد تحقيق أهدافها التربوية العامة. وبعض هذه الجمعيات - كجمعية التمثيل - تهتم بتنمية مواهب التلميذ في المدرسة وإبرازها على مستوى التعامل اليومي المدرسي وعلاقته بالأترا، والتي تعمل المدرسة جاهدة على خلقها وتثبيتها بين التلميذ والمدرسة، وبينه وبين أساتذته وأقرانه من الطلاب أصحاب المواهب.

وتفسير ارتباط المسرح بالمدرسة يجب أن يتخذ محاولات أكثر عمقا وأكثر تفسيراً، فقد يكون السبب مرتبطاً بالصفات العامة التي مرت بتاريخ الحركة المسرحية، منذ أن كان المسرح مرتبطاً بشعائر الدين

لاشك أن الناحية الثقافية بصورة عامة لها أكبر الأثر في تربية المواطن الصالح، ولعل المسرح من أقدم الفنون التي عرفها الانسان. وهو - أي المسرح - يعتبر وسيلة من وسائل الإعلام والتوجيه والوعي، وأداة من أدواته، وهو في الوقت ذاته وسيلة لفهم الناس والعالم ولفهم الإنسان نفسه، ولكشف حقائق الوجود. وبرغم تطور المسرح بفعل مرور الزمن فقد بقي وسيلة من وسائل الثقافة والترويح، واتسع بحيث أصبح يشمل فن الإنتاج المسرحي وعلمه بكامله.

### أولاً: الاتجاه التعليمي المسرحي:

وفي الكويت ارتبط ظهور المسرح من حيث هو حركة وتاريخ بالعملية التربوية والتعليمية في المدارس التي كانت العامل الأقوى من بين العوامل المختلفة الأخرى، فمن داخل المدرسة بدأ المسرح الكويتي ووصل إلى المجتمع متمثلاً في نشاط الحركة المسرحية الداخلة في حدود المدارس، وفي بعض نشاطات الأندية الثقافية - كنادي المعلمين - والتي تلجأ عادة إلى النصوص المكتوبة أو المعدة بالفصحى في مجال التأصيل لمسرح كويتي، فالبوادر المبكرة في هذه الظاهرة المسرحية تظهر لنا باعتبار حين كان المسرح نشاطاً مدرسياً يزاوله التلاميذ والأساتذة.

وواقع الحال لهذه البداية يمتد متشابهاً لبدايات التجربة المسرحية على المستوى التاريخي في دول المنطقة وعند أغلب بدايات التجربة المسرحية العربية. ومن هنا نتساءل: لماذا يرتبط ظهور المسرح دائماً بالمدرسة؟ وما علاقة المسرح من حيث هو واجهة ترفيهية تثقيفية بالمؤسسات التعليمية؟.

إن السبب العام الذي يترأى لنا في ارتباط المسرح

المدرسة أصبح أداة تربوية تحقق منها الخير، وحين ذهب إلى الإنسان واعتنى بقضاياه فقد تحقق به الكثير من الجمال. وهو ما تم به تحقيق فلسفات الفن وغاياته القصوى، ففي الكنيسة حقق المسرح فلسفة لعلها الحق، وفي المدرسة حقق فلسفة الخير، وتحققت فلسفة الجمال والإبداع حين تبنى المسرح قضايا الشارع دون أن يفقد أهدافه الإنسانية عامة. وقد لا نتوقع الجمال في مسرح ارتبط بالعبادة، وقد لا نتوقعه لاهتمامه بالجانب الموضوعي والخلقي، ولكن هذا الجمال الفني قد نجده بشكل بارز ومكثف حين جاء مسرح الشارع، مسرح القضية، مسرح الجمال والإبداع. لقد تحققت كل معاني الطهارة في مسرح الكنيسة والمعابد، وكثير منها عندما ولج المسرح فصول الدراسة، وكثير من الجمال والخلق والإبداع في تناوله قضايا انسان بدراما النقد الاجتماعي.

إن تقديم قضايا الإنسان المباشرة والتقريبية في المسرح المدرسي، ولوجود القيم في الشكل المسرحي، وتقديم الكثير من أخلاقياته، أدى إلى أن يرتبط المسرح بمنهج النشاط المدرسي وبأهداف التربية المدرسية، أداة من الأدوات التي تساعد على تحقيق هذه الأهداف. فلا ننتظر من المسرح وهو في المدرسة جماليات العرض المسرحي المتفوقة وإغناء في العملية الإبداعية، فلا بد من فطرية الأداء وإبهار العرض ومباشرة التناول، وذلك تماشياً مع اتجاه المسرح المدرسي نحو التربية ونزعتة الإصلاحية والأخلاقية التي تسوده، أضف إلى ذلك عدم تخصص مقدميه التخصص الدقيق بفن الدراما المسرحية.

لقد عشق الكويتيون مجموعة من الهوايات وفي

وطقوس العبادة ابتداء من «الديثور امبوس» في بلاد اليونان وعلاقته بعقائدهم والذي كان شعراً قصصياً غني به وامتداداً بالكنيسة والديانة المسيحية.

إن وجود المسرح - تاريخياً - في أماكن العبادة قد حقق له كل معاني الطهارة والتطهير. وقد حقق الكثير من المعاني الطاهرة حين ذهب إلى المدرسة. وحين سمح له بالتوجه إلى الشارع وطرح قضايا الإنسان من خلال الدراما الاجتماعية تحقق له شيء من الطهارة وكثير من الإثارة. وهذا ما يؤكد نظرية التطهير من حيث هي غاية يراها أرسطو - أول مقعد للأدب المسرحي - تتحقق من خلال فن الدراما.

والواقع أن هذا التدرج التاريخي لتعامل الإنسان مع المسرح يتماشى مع أهداف الأدب والفن عامة، فالمسرح في المعبد ثم في الكنيسة قد حقق الحق، وفي

العجيري وعبد الرزاق  
النفيسي وعبد الرحمن  
الضويحي.

ويمثل عقاب الخطيب  
واحدا من الذين اهتموا  
بالمسرحية الاجتماعية من  
خلال الاتجاه الترفيهي  
والتعليمي، سواء في المسرح  
المدرسي أو المسرح الاجتماعي  
المرتجل. وهذا السلوك الفني  
يمثل لنا تنوعا في شكل  
التمثيلية والمسرحية كذلك  
وتشكيلا في وسيلة  
توصيلها، بما يشير إلى أن  
هناك اهتماما متزايدا في  
تلوين المادة الموضوعية  
للنص المسرحي.

### النقد الصحفي المسرحي:

وقد صاحب هذه الحركة  
المسرحية حركة نقدية ذات  
مستوى فني متواضع  
يتمحور في مجال الموضوع  
الصحفي الانطباعي أكثر  
منه في مجال النقد الصحفي،  
حيث الإكثار من الصور مع  
إشارة للخبر عن التمثيلية  
والاهتمام بالحديث حول  
مضمونها، فهي مادة خبرية

مقدمتها التمثيل المسرحي، فالفن التمثيلي يعتبر من بين  
الفنون التي نمت في المجتمع الكويتي الحديث، والذي  
يعد ثمرة من ثمرات النهضة الحديثة، فقد عرفته  
الكويت على أنه نشاط تعليمي وتثقيفي عن طريق  
المدارس وبجهود روادها المربين - أمثال حمد الرقيب -  
الذين نذروا أنفسهم منذ البداية لاستنبات المسرح في  
تربة الكويت.

عرضت الأندية الثقافية المدرسية لكثير من نشاط  
التمثيل المسرحي، فتنوعت العروض المسرحية فيها من  
مسرحيات تاريخية فصيحة اللغة، مع عرض بعض  
الروايات من حين لآخر التي كانت تتحف بها  
الجمهور، وبتمثيل جملة مسرحيات عربية وإسلامية،  
علاوة على تقديم مسرحيات عالمية، حيث بدأ المسرح  
معه معتمدا على المسرحيات المترجمة، ومع اهتمام  
الصحف والمجلات <sup>(1)</sup> آنذاك بهذا النشاط المسرحي  
الذي شهد شيئا ملموسا من النجاح الجماهيري في  
الكويت بما لاقاه من إقبال وتشجيع، مع أهمية  
موضوعات العروض المسرحية وجودة إخراجها. كما  
دلت هذه العروض على المواهب الفنية التي تكمن في  
الممثل الكويتي.

ومن مظاهر نجاحات هذه العروض المسرحية  
التاريخية ارتفاع الدخول المالية في ميزانية هذه الأندية  
مما أعاد عرض بعض هذه المسرحيات لأكثر من مرة  
وذلك ساعد على النهوض بنشاطات الأندية المتعددة.  
كما عرفت التمثيلية المدرسية طريقها إلى الإذاعة حيث  
كانت تذاع للمستمعين، وأشهرها تمثيلية «الحماة  
والكنه» وهي من أداء عقاب الخطيب - أول ناظر  
للمدرسة - ورفاقه وأبرزهم: محمد النشمي وصالح



يتجه نحو المسرحية التعليمية مع المطالبة برفع المستوى الفني من خلال الاحتكاك مع فرق مسرحية عربية أخرى<sup>(3)</sup>. وهذا ما كتبه الشرباصي على مستوى النقد المسرحي النظري. ولقد ظهرت الاستجابة السريعة لمثل هذه المطالب، فلم تلبث هذه الحركة المسرحية المدرسية أن اتجهت نحو تقديم المسرحيات - وخاصة في فترة الصيف - التي عالجت بطريق غير مباشر بعض المشكلات الاجتماعية المتكاثرة في الوسط الاجتماعي.

### وظيفة المسرحية التاريخية:

ومع هذا كله فإن الطابع التاريخي العربي الذي يمجّد العروبة وتاريخها القومي وبطولاتها المشهودة هو الغالب على مضامين مثل تلك المسرحيات وعروضها. إضافة إلى النشاط المسرحي الذي قدمه (نادي المعلمين) والذي تأثر به المسرح المدرسي، وكذلك عروض إدارة المعارف المسرحية في مدارسها.

والاهتمام بالروايات التاريخية العربية يأتي لإشباع الروح القومية العربية التي تسود كثيراً المجتمع الكويتي آنذاك بصورة عامة والقائمين على حركة المسرح والثقافة والتعليم والفكر سواء في الأندية أو المدارس بصورة خاصة. وعلى الأخص إذا علمنا أن أولهم أفراد البعثة الفلسطينية الذين جاءوا من بلادهم في ديسمبر 1936 م وهم يعانون الاستعمار البريطاني والحماية الأجنبية، مع الوصاية الدولية والتخطيط لمؤامرة خلق وطن قومي لليهود في فلسطين<sup>(4)</sup>.

كما اتخذ من هذه المسرحيات التاريخية بلغتها الفصيحة ذريعة لتعليم اللغة العربية التي تذكي روح

لا تخلو من المديح والتقدير للعرض المسرحي والتمجيد بموضوع العمل المسرحي دون الحديث في الشكل الفني وخصائص العرض المسرحي الفنية، مع تسمية العرض المسرحي والنظر إليه على أنه تمثيلية أو رواية<sup>(2)</sup>.

واهتمام الأندية الثقافية - آنذاك إلى جانب المسرح المدرسي بالمسرحيات العالمية المترجمة والمسرحيات العربية التاريخية أدى إلى أن يتجه الكتاب والأدباء إلى نقد هذا الوضع مطالبين بوجود اهتمام بالمسرحيات العامة المحلية بما يحقق وجود مسرح الدراما الاجتماعية، ومن ذلك ما كتبه الشيخ أحمد الشرباصي مشيراً إلى الاهتمام بالروايات المحلية العامة التي تحاول إبراز بعض عيوب المجتمع، بما يساعد على إصلاح هذه العيوب وبما يعطي الدور الإصلاحي للمسرح، ويؤكد ظاهرة ممارسة النقد التنظيري في هذه الفترة، خاصة أن المسرح آنذاك

سعود الزيد) فيه (5).

وعلى الرغم من أن الباحث الزيد قد سمى هذه المسرحيات «يتيمة» حين جمعها في هذا الكتاب فإنه لم يأخذ لفظة «يتيمة» بمعناها المعجمي واللغوي ولا بمعناها المجازي، فهذه المسرحيات ليست نفيسة وليست عزيزة المنال، فهي شبيهة بتلك القصص التي جمعها الباحث الزيد نفسه وكتبها أصحابها في الصحافة الكويتية في تلك الفترة المبكرة، ثم هجرها وانصرفوا عنها فتم جمعها في كتاب (6).

وبعد قراءة هذه النصوص التي تمثل مطلع الحياة الأدبية المسرحية نجد أنها «يتيمة».. وفقيرة لكثير من أصول مسرحيات الفرجة وعناصرها. ولعل كتابة مثل هذه المسرحيات قد جاءت من أثر ما كان يستمع إليه الرواد السابقون في فترة البواكير والإرهاصات من التمثيليات التي كانت تبثها

القومية بين أبناء المدارس وتلاميذها. وتساعد مثل هذه المسرحيات على ترسيخ القيم العربية وتثبيت العقائد الدينية والخلفية بين طلاب المدارس مما يخلق شيئاً من بدايات تيار المسرح التعليمي ذي الطابع الأخلاقي والايغاز الأدبي، بما يحقق الجانب التربوي ويساعد على انتشاره بين المدارس وفي صفوف أعضاء النوادي الثقافية والأدبية وروادها وجمهور مثل هذه المسرحيات.

والمسرحية التاريخية المكتوبة هي مسرحية جاهزة تعفي القائمين على شؤون المسرح من عناء الكتابة والتأليف له، فيكون دورهم محصوراً في عملية اختيار النص المناسب لتنفيذه على خشبة مسارح المدارس ومسرح نادي المعلمين.

### التأليف المسرحي المحلي:

ولا يعني هذا كله غياب التأليف المسرحي الأدبي الخاص في هذه الفترة، فنحن نقابل في صفحات دوريات هذه الفترة المسرحيات التي كتبت من قبل أصحابها وهي منشورة ضمن مواد الصحافة واهتماماتها الإعلامية، وهي ذات نزعة أدبية لغوية ثقافية تتمحور أغلب موضوعاتها حول الأخوة العربية والارتباط القومي، بما يمثل امتداداً وتغذية للمسرح التاريخي المؤلف بنصوصه الجاهزة، وبأن المسرحية التاريخية المعروضة في تلك الفترة والمأخوذة من التراث العربي قد تركت أثرها في أفراد هذه الحركة آنذاك. فهناك مسرحيات كتبها أشخاص كويتيون أو محليون من رجال البعثة التدريسية في الكويت كالشيخ أحمد الشرباصي ومسرحية «عمر بن عبد العزيز العادل» وغيرها من مسرحيات منشورة في كتاب جمعها (خالد

## البواكير والإرهاصات:

يذكر لنا الشيخ (عبد العزيز الرشيد) في كتابه (تاريخ الكويت) (8) ذلك الاحتفال الكبير الذي أقيم بمناسبة مرور عام على افتتاح (المدرسة الأحمدية) والذي كان سنة 1340 هـ (1921م) حيث قام الطلبة بتقديم تمثيلية قصيرة في ذلك الاحتفال الخطابي. كتبها (الرشيد) نفسه وجاءت بعنوان «محاورة إصلاحية»، وهي تمثل أسلوباً جديداً للدعوة إلى الاهتمام بإرسال طلاب العلم إلى المعاهد الخارجية. فهي بشكلها الفني عبارة عن تمثيلية تحمل الدعوة إلى نشر العلم وتطويره.

وعلى الرغم من أن هذه التجربة الفنية قد ظلت في ذمة التاريخ فإن تقديمها ووجودها ينفيان أن تكون سنة 1938م هي بداية معرفة الكويت بالمرح. كما تنفي هذه التمثيلية المسرحية «أننا كمجتمع لم نكن نعرف المسرح وأبعاده ودوره إلا ما كنا نسمعه من الآباء حين عودتهم من الأسفار عن القصص التي يروونها عن (المجرمين والسحرة واليتامى). أما بالنسبة لنا نحن كطلبة (هكذا) فلم تكن بالنسبة لنا أكثر من وسيلة تسلية وترفيه» (9).

ومن هذه البوادر المسرحية الأولى ما تذكره لنا الدكتور كالفرتلي - في كتابها (كنت أول طبيبة في الكويت) - من تقديم الجالية البريطانية لفصل تمثيلي بعنوان (الأميرة النائمة) والذي تتراوح فترة عرضه بين 1922 و 1929م (10).

استمرت المدارس في تقديم المسرحية العربية التاريخية ضمن نشاطاتها الفنية المختلفة واتسع

الإذاعات المجاورة، فتأثروا بها لدرجة حاولوا معها تقليدها بمثل هذه الأعمال اليتيمة، مع نشر بعض الكتابات النظرية حول المسرح، بما يشير إلى وجود النقد النظري إلى جانب النقد التطبيقي (7).

لقد تأكد أن هذا الاهتمام من جانب النشاط الأدبي بالمسرحية العالمية المترجمة أو التاريخية الإسلامية - والذي يقدم بثوب عربي فصيح قوامه الفني اللغة العربية الفصحى - إنما يمثل بداية الحركة المسرحية في الكويت بنصها الأدبي الفصيح الذي تأكد بصورة أوضح وبشكل مستمر من خلال نشاط المسرح المدرسي ذي الاتجاه التعليمي والذي استمر طوال تلك الفترة في ثلاثينيات ثم أربعينيات هذا القرن (1938م - 1945م) قبل أن تظهر بوادر المسرح المرتجل كاتجاه مسرحي آخر وذلك في منتصف الأربعينيات من هذا القرن.



«الحي»، «من تراث الأبوة». إضافة إلى «حكمة سليمان» التي مثلت باللغة الإنجليزية، والتي تم عرضها في عام 1943 م. وفي عام 1945 م قدمت هذه المدارس المسرحية العالمية، ومنها «هاملت»، «في سبيل التاج»، «تاجر البندقية» وأهمها مسرحية «وفاء»، فقد توالى عروض المسرحيات التاريخية والعالمية والمترجمة والفصحى ذات النزعات الرومانسية وتتابع النشاط المسرحي في هذه الفترة من عمر الحركة المسرحية، بفضل جهود بعض أساتذة البعثات التعليمية في الكويت<sup>(12)</sup>.

أما مسرحية «العفو عند المقدرة» فقد مثلت عام 1946 م، وهي من تقديم فريق التمثيل المدرسي في المباركية. ومن المسرحيات البارزة في هذه الفترة هناك مسرحية «العرب واليهود» أو «أتق شر من أحسنت إليه» التي مثلت على خشبة (مسرح ثانوية الشويخ)

نطاقها، فقد كان هذا النشاط التمثيلي من العوامل المشجعة على إنشاء الفرق المسرحية في مدارس الكويت المختلفة، حيث استمرت المحاولات المسرحية مرتبطة بالمدارس، إذ تشكلت في عام 1939 (فرقة مدرسة الأحمدية). وفي عام 1940 ظهرت (فرقة مدرسة الشرقية)، ثم (فرقة مدرسة القبلية)، فتأسست بذلك أربع فرق مسرحية في المدارس إذا ما أضيف إليها النشاط المسرحي الذي قام به طلاب (المدرسة المباركية) وقدم على ساحة المدرسة، وذلك عام 1938 م بعرض مسرحية (إسلام عمر)، ثم مسرحية (مجنون ليلى) وبعدهما مسرحية (فتح مصر) أو كما يطلق عليها أحيانا (عمرو بن العاص)<sup>(11)</sup>.

لقد ظل هذا التنافس بين هذه المدارس شديدا، فكان عام 1944 م موسما حافلا للمسرح المدرسي في الكويت، تبارت فيه المدارس السابقة، وتنافست فيما بينها تنافسا شريفا، فقدمت في هذا العام وحده خمس مسرحيات هي: بلقيس، حرب البسوس، فتح الأندلس، صلاح الدين، عبد الرحمن الداخل.

## أميز عروض المسرح في الكويت والقاهرة:

### 1) في الكويت:

تعددت الألوان المسرحية المدرسية في فترة الأربعينات، فعرف المسرح المدرسي — نتيجة لكثافة العروض والاستمرار في طرح المسرح — شكلا وأسلوبا تربويا وفنيا، فظهرت المسرحية تقليدية العرض وتاريخية الشكل والاجتماعية الموضوع، مع إضافة شيء من التركيب المسرحي الجديد واللون الدرامي المستحدث بشكله الاحتفالي وأدائه الاجتماعي. ومن مسرحيات المسرح المدرسي في هذه الفترة: «الميت

والتي تقع أحداثها في (مدينة يافا) وفي زمن قديم.

وعرف المسرح المدرسي - في هذه الفترة - شكل المسرح الغنائي و«الأوبريتات» الغنائية، فهناك مسرحية «نحو الوحدة الكبرى» التي مثلت بمصاحبة الموسيقا على خشبة (مسرح مدرسة الصديق) بمناسبة الاحتفال بقيام الجمهورية العربية المتحدة<sup>(13)</sup>. إضافة إلى تقديم التمثيلية الغنائية (أزهار الروضة) ومسرحية (ليلي) التي تعتمد على الأسطورة العالمية المترجمة والمعروفة باسم (ليلي والذئب) أو (ذات الرداء الأحمر) أو (ذات الفستان الأحمر). وقد مثل فريق التمثيل لدائرة المعارف مسرحيات عديدة أبرزها (عدو الشعب) لفريق إدارة المعارف للتمثيل المسرحي، و(غزوة بدر) لفريق مدرسة الأحمديّة.

### ب) في القاهرة

يعتبر عام 1939 م من

الأعوام التي شهدت بعثات رسمية طلابية كويتية إلى مصر، ثم تلتها بعثات طلابية أخرى عام 1943، حتى تم إنشاء (بيت الكويت) في القاهرة والذي افتتح عام 1945 ليكون للطلبة مستقرا ومجمعا يلتقون فيه ويطبقون، والذي تم فيه إنشاء مكتبة للمطالعة الحرة مع القيام برحلات إلى الجهات المهمة داخل القاهرة وخارجها، إلى جانب إقامة الحفلات الاجتماعية بين فترة وأخرى يخطب فيها الطلبة ويمثلون الروايات المسرحية وينشدون الأناشيد ويعزفون القطع الموسيقية. كما أصدرت (لجنة الصحافة والنشر) مجلة «البعثة»... التي جاءت بمثابة صوت الطلبة الكويتيين في القاهرة، اهتمت بنشر أخبار (بيت الكويت) ونشرها على صفحاتها خاصة ما يتصل بالنشاط الثقافي الأدبي، مع التركيز على النشاط المسرحي بصورة أخص، والذي من مظاهره تمثيل «المروءة المقنعة» الرواية المسرحية الشعرية التي كتبها محمود غنيم والتي أعيد عرضها عدة مرات، مع تقديم الفصل الأخير من رواية «مجنون ليلي» الشعرية لأحمد شوقي ورواية «غزوة بدر».

ولتحقيق الجانب الترفيهي من المسرح قدم فريق التمثيل فصلا هزليا مترجما من رواية (الطبيب رغم أنفه) للروائي الفرنسي موليير. وتعزيزا لهذا الاتجاه الكوميدي - مسرحيا - قدمت فرقة التمثيل رواية هزلية اسمها «مهزلة في مهزلة» والتي تعتبر أول نص مسرحي كتب في الكويت أبدعه الشاعر أحمد العدوانى من فكرة وضعها حمد الرجيب. وهي مسرحية شعرية تنزع إلى مسرح الفرجة الساخر برغم مغزاها السياسي الذي جاء بثوب هزلي يحكي فيه (العدواني) مهزلة ضياع فلسطين عام 1948 من يد العرب، ويتكون قوام

لشاهدتها، مع عدم وجود مسرحي بالمفهوم الحالي، إنما هو مجرد فكرة تعالج عن طريق الحوار الشفهي الارتجالي. وهي عروض مسرحية متكررة في العام الواحد، وكل ذلك يرجع إلى أيام التلمذة عام 1937م<sup>(17)</sup>.

### «النشمي» والارتجال المسرحي:

وفي هذه المرحلة تذكر جهود الفنان (محمد النشمي) وهو واحد من الرعيل الأول ومن رواد وواضعي أسس الحركة المسرحية في الكويت، فهو صاحب الدور المرموق في المسرح المرتجل والذي قاد الحركة المسرحية المحلية لفترة طويلة، قدم خلالها العديد من المسرحيات المرتجلة ومن خلال (فرقة الكشف الوطنية).

لقد جاء محمد النشمي ورفاقه<sup>(18)</sup> في أوائل الأربعينات حين كان طالبا في المرحلة المتوسطة، حتى إذا

المسرحية الفني من فصلين. وكانت بداية تقديمها سنة 1948م. كما تدل مقدمة كتابها المنشورة فيه والتي كتبها مدير البيت عبد العزيز حسين - آنذاك - مسوغا فيها تلك العروض المسرحية ذات النكهة الهزلية، مشيرا بها إلى بعض الخصائص النفسية لهذه المسرحية المدرسية التاريخية النزعة العربية اللغة والأحداث، والتي قدمت ضمن نشاطات المسرح المدرسي في القاهرة والكويت.

وقد أشارت مجلة «البعثة» إلى ما لاقته هذه المسرحية من نجاح منقطع النظير صار حديث الناس فيما بعد، مما دعا بعض المدارس الثانوية إلى طلبها لتمثيلها في المدارس<sup>(14)</sup>. وقد تلقت عروض هذه المسرحية ردة فعل مباشر من الصفحات ذات الاهتمام الفني والثقافي<sup>(15)</sup>. كما تناولتها الأقلام الصحفية بالعرض والتحليل والنقد<sup>(16)</sup>.

### ثانيا: الاتجاه السرحي المرتجل:

على الرغم من أن المسرح في الكويت ولد في ظل النص المكتوب ولم يبدأ مسرحا مرتجلا. ومع محاولة الفصحى في أن تشده إليها وترده كلما حاول الانفلات منها وتصدده عن العامية صدا ملحوظا، فإن هذا لا يعني بالضرورة غياب العامية عن العروض المسرحية المدرسية، فالعناية بالظاهرة المسرحية في الكويت تبدأ منذ خروجها من المدرسة إلى الحياة العامة بالتعبير عن مشكلات اجتماعية من خلال المسرحية المحلية، وأن الكوميديا هي الطابع الغالب على المسرحية الكويتية.

ويشهد على ذلك وجود نص بعض تمثيلات تعالج المشاكل الاجتماعية بطريق هزلي، ودعوة أولياء الأمور



شعر الممثلون بتقبل الجمهور لهذه المسرحية القصيرة التي قدمت باللهجة العامية. ورأوا أن العامية أقدر على مخاطبة عقول الناس ووجدانهم وإدخال التسلية والمرح إلى نفوس المشاهدين. لذلك فقد حرصوا على هذا الجمهور الفني الجديد الذي حصلوا عليه بعد انفلاتهم من النص المكتوب بالفصحى وقيوده الكثيرة من جمل مكتوبة وعبارات محددة تمنع ظهور الموهبة وشكل العطاء الفني كما يريدون. وقد استطاعوا من خلال العامية أن ينفسوا عما يجيش في صدورهم من آلام وآمال في ظل المسرح المرتجل بأسلوب فكه يعتمد على المواقف المتناقضة والشخصيات النمطية (الكاريكاتيرية) المضحكة ومن خلال هذا المسرح عفوي العبارة مرتجل الحوار. وأعطت مسرحية «أم عنبر» الفكاهية (النشمية) الضوء الأخضر ليستمريء العامية ويسير بها، خاصة بعد أن غادر (حمد الرقيب) الكويت عام 1945م إلى القاهرة بقصد الدراسة. وبقي (النشمية) بمفرده في الميدان دون منافس حتى أواخر الخمسينات، ثم توالى المتنافسون وتتابعوا مما ساعد (النشمية) على أن يمهّد الأرض أمام اللهجة العامية، وأن يبقى المسرح المرتجل، مع توفير مجموعة من العوامل المواتية لتشجيع أهل المسرح المرتجل وتثبيته.

وتظل نشأة الحركة الكشفية المدرسية عام 1943م وما صاحبها من ليالي سمر عرضت فيها تمثيلات لماء أوقات الفراغ من أكبر العوامل التي ساعدت على انتشار اللهجة العامية، والاستمرار في هذا المسرح المرتجل<sup>(19)</sup>.

وإن كانت مسرحية «أم عنبر» تشير في حوادثها إلى

ما جاء عام 1943م كان عاملا فاصلا في حياة النشمية وفي تاريخه المسرحي، حيث اختاره استاذة (حمد الرقيب) ليقوم بدور حسان بن ثابت في مسرحية «الحي الميت» أو «الميت الحي». وفي الاستراحة قامت الفرقة بتقديم مسرحية «أم عنبر» التي عرضته إلى غضب أهله ونفتمتهم عليه.

وإلى جانب مسرحية «أم عنبر» هناك مسرحيات كويتية قديمة عرفتها الحركة المسرحية منذ أوائل الأربعينات كمسرحية «أنا الماضي» ومسرحية «حرامي آخر طراز»، وهي من المسرحيات الاجتماعية التي قدمها المسرح في فصول ارتجالية، يقدمها في نهاية العرض المسرحي التاريخي الجاد. إلى جانب مسرحية «مرد الكلب على القصاب».

لقد مثلت مسرحية «أم عنبر» منعطفًا حقيقيًا في تاريخ المسرح بالكويت، فقد

الملاحظ أن معظم فناني الارتجال كانوا يعملون في فرق نظامية مثل (جورج دفور) و(أسعد حليم) اللذين كانا يعملان في (فرقة سليم النقاش) و(أديب إسحق). وفي القطر الجزائري قامت تجربة (عبد القادر علولة) على أساس المسرح المرتجل. ويـرجع البعض من النقاد مرد ذلك إلى ندرة النص المسرحي هناك<sup>(21)</sup>.

ويتعرض سعد أردش في كتابه (المخرج في المسرح المعاصر) إلى عملية الارتجال في تلك التجربة فيقول «يجتمع الشباب من الفنانين ويطرحون قضية أو أكثر من القضايا التي تؤرق المجتمع الجزائري كالثورة الزراعية والتعريب والبناء الاشتراكي. وقد سار (عبد القادر كاكي) هو الآخر على نهج المسرح المرتجل. وامتاز الكاتب العربي (كاتب ياسين) بالتجائه إلى الارتجال في استكمال كتابة مسرحياته. ويحدث ذلك في

مكافحة البطالة، فيما ترمي إليه من معان ودلالات اجتماعية، وما تشير إليه مسرحية «حرامي آخر طراز» من مشكلة الماء وأنه أهم من النفط والبترو، فإن مسرحية «مدير فاشل» هي أول مسرحية في تاريخ الحركة المسرحية في الكويت جاءت من تأليف محمد النشمي، وهي من أول ما كتب في مسرح الارتجال<sup>(20)</sup>.

### الارتجال: حضور مسرحي لا مرحلة فنية:

لقد حاول المسرح أن يتجاوز حدود المدرسة إلى أسوار المجتمع بمشاكله وأخلاقياته لتقديمها كموضوع للمسرحية المرتجلة. فكثير من موضوعات المسرح المرتجل يستقي مما يحدث في إدارات الحكومة في الوسط الاجتماعي، يمثلها أكثر من عرض مسرحي مرتجل ظهر وفي هذه المرحلة ومنها: خبير اسكت، مدير فاشل، عجوز المشاكل، ضاع الأمل، ليلة عرسه نام على السيف، أمك طراز أول، من المسؤول... الخ.

وإذا ما تتبعنا وجود الظواهر المسرحية الحديثة في العالم العربي فسنجد أن مصر - مثلاً - قد عرفت الفنون المسرحية والمسرح بمعناه الحديث منذ ثمانين عاما أو يزيد، حينما جاءت تلك الفنون على أيدي رجال من سوريا (بلاد الشام). إلا أن هذه المعرفة لا تزال - في أغلب الظن - تقوم على الارتجال تارة والتقليد تارة أخرى. ولقد ظلت هذه الفنون جميعا عبارة عن حركات فردية بها أشخاص فداثيون مثلوا ريادة في هذا الفن.

وربما كان اعتماد أسلوب الارتجال في المسرح العربي أقدم منه في كلا المسرحين الأوروبي والأمريكي، حيث يذكر تاريخ المسرح المغربي أن فن الارتجال قديم قدم بدايات العمل في المسرح، فمن

أثناء التمارين أو أثناء العرض»<sup>(22)</sup>.

وفي القطر المغربي كانت تجربة (الصادقي) هي الأخرى لا تعتمد في أغلب الأحيان على نص مكتوب وثابت. بل على عملية خلق النص من خلال التدريبات. ويذكر (ريمون جبارة) عن تجربته اللبنانية فيقول: «إننا نقوم أحياناً بمشاهدة ارتجالية أندم على أنني لم أسجلها بالكاميرا». وينكر على المخرج والمؤلف حقهما إذ يعتقد بأنه «لا يليق أن يعلو الممثل في القرن العشرين خشبة المسرح ليقول كلمة مؤلف أو مخرج. إن عليه أن يقول كلمته»<sup>(23)</sup>. هذا وقد كان جل اعتماد فرقة (الشوك) السورية على فكرة الارتجال حيث يختار مخرج الفرقة أو مؤلفها موضوعاً عن مشكلة من الحياة اليومية ويطرحه على أعضاء الفرقة ليناقشوه ويبلوروه ويخرجوه بمشهد تمثيلي<sup>(24)</sup>.

حقيقة إن المسرح المرتجل يقوم على غياب النص بين يدي فنانيه، وصحيح أن وجود نص مسرحي مكتوب يخلق مجموعة علاقات جديدة بين العاملين فوق خشبة غير علاقات المسرح المرتجل أو المسرحية المرتجلة. ولكن المسرح المرتجل ليس مرتجلاً في النص المسرحي فقط، إنما هو افتقار إلى جميع الوسائل الفنية التي تعين على إبراز المسرحية بصورة أقرب إلى الاقتناع. فالسذاجة تطفو على المناظر المسرحية والثرثارة تصنعها الفرقة بنفسها وعلى عجل وكما تظنه، والإضاءة مجرد مصباح معلق. وبالرغم من ذلك كله فإن هذا لا يغض من شأن المسرح المرتجل نفسه ولا ينال من قيمة الجهد الذي بذله المرتجلون. فبصرف النظر عن المستوى الفني الذي هو نتاج قدرات البيئة عامة، يتمثل الكسب الأكبر في اكتشاف مجموعة من المواهب التي استفاد منها المسرح فيما بعد، مع تعويد الجمهور على الذهاب إلى مكان عام لمشاهدة عمل فني، والتمهيد لتقبل الطور الثاني المنتظر<sup>(25)</sup>.

وإذا كان المسرح المرتجل قد أخذ يعيد نفسه على واقع المسرح العربي الحديث وظهر فيه أكثر من رائد مسرحي، فإننا نرى في الكويت (محمد النشمي) الذي بذل جهوداً قاسية في المسرح المرتجل، ووجدنا أن العرض المرتجل لا يعني ردة فنية وإنما تتمثل فيه دعوة من الدعوات الجديدة القديمة في المسرح العربي، وهو يمثل واحداً من أبرز الاتجاهات المعاصرة، على الرغم من أنه أداء عفوي لعرض كوميدي ناقد لاذع أو تتمثل فيه (اللوعنة النقدية)، فهو وسيلة من وسائل الهجاء الاجتماعي المعنوي. كما يبرز قدرة الفنان على التوليد والحضور المسرحي مما يدل على قدرة الإبداع وتوفير كمية من الإشعاع والإشباع الفني في ذات ممثلي



وفي المسرح المرتجل تبرز جدية التناول وأهمية الموضوع المطروح أو صدق المعاناة، على الرغم من وجود الصورة الهزلية أو (الفارس) التي نعدّها كوميدياً متطرفة ومتقدمة في نقدّها وسخريتها وسلوكها الدرامي نحو ظاهرة اجتماعية ما أو شخصية معروفة. والارتجال من ناحية فنية — بعد الناحية الشكلية والموضوعية — يبرز العاملون فيه حضورهم المسرحي الجيد، فليس كل فرد لديه القدرة على الارتجال أمام الناس وفق خطة مرسومة ووفق تعليمات معلومة ومحددة، وكذلك وفق معلومات تاريخية عن الشخصية التي يؤديها الممثل في اللحظة الزمنية التي يكون بها على خشبة المسرح.

وفي بحثنا عن وجود الارتجال في الأدب المسرحي الفصيح لا نغفل مسرحية «مهزلة في مهزلة» التي وان جاءت نصاً مكتوباً فإنها لم تخل في أثناء العرض من الارتجال في الكلمة والحركة من قبل ممثليها، خاصة وهي مسرحية هزلية فكاهية خفيفة الإيقاع، على الرغم من ضخامة مضمونها وحدة قضيتها الفكرية في ذات الوقت.

ومع هذا كله فإنه من الصعب إهمال جهود (النشمي) حتى لو كانت جهوداً مرتجلة. كما أن (النشمي) في جهوده المسرحية قد اشترك في تمثيل نصوص مكتوبة في فترة الأربعينات حينما كان طالباً في المرحلة المتوسطة كمسرحية «الحي الميت» أو «أنا الماضي» و«المروءة المقنعة»... الخ.. وهذا يعني أنه من حيث هو رائد للمسرح المرتجل قد مارس الأدب المسرحي من خلال الحركة والتمثيل. كما لا تستبعد

مشاركته في مثل هذه النصوص المسرحية في وضع فكرة أو كلمة أو حتى مشهد. فلم تخل عطاءاته من المسرح العربي الفصيح خاصة من خلال عروضه في المسرح المدرسي أو في نادي المعلمين.

والارتجال في النص الأدبي لم يبتعد كثيراً عن عروض المسرح العربي حتى في فترتنا الحالية، فكثير من النصوص العربية الفصحى التي قدمها المسرح الكويتي نجد بها ارتجالية الكلمة العامة واندساسها بين كلمات عربية فصيحة، وقد تحقق ذلك في عروض مسرحية «علي جناح التبريزي وتابعه قفة» حيث توفرت فيها ارتجالية العامة مع الفصحى. ولعل هذا الاتجاه يأخذ شكله الفني إخراجاً ويتخذ اتجاهاً فنياً يسلكه المخرج في أثناء المداعبة ووجود البهجة والمتعة التي توحىها الكلمة العامة.

الرواد عنها.

والارتجال يعني بدايات الكتابة المسرحية وبدايات تعرف النص المسرحي في مرحلة متقدمة من هذا التيار المسرحي عندما اتجه الارتجال إلى النص بعامة. فالارتجال يعني فقر المسرح في المجتمع إلى فنون المسرح. كما يعني فقره إلى النص المكتوب بصورة مكتملة سواء جاء باللهجة العامية أو باللغة العربية الفصحى. وقد يعني الارتجال - من وجه آخر - تجاوزا فنيا للنص المسرحي المدرسي الذي أغرق نفسه في التعبير عن واقع تاريخي عربي من متجه رومانسي، دون محاولة الاقتراب من أوجاع الناس وهمومهم إلا من خلال المسرح المرتجل ومشاهد التسلية فيه، على الرغم من أنه قد لازم حركة مسرحية متطورة. مع ظهور عروض مسرحية لاتخلو من الارتجال ولو بجزئية محددة، فالارتجال لون مسرحي قد يسبق الكتابة المسرحية الكاملة أو الناضجة فنيا وقد يصاحبها، فالمسرح المرتجل ليس بمرحلة إنما هو تيار مستمر يوازي أية حركة مسرحية جادة.

وبصورة عامة فإن المسرح المرتجل يمثل بداية التجربة الإنسانية الفنية الواضحة التي مارس فيها الفنان «حقه الفني» وحق التعبير بالحركة والكلمة عن ذاته الفنية، وذلك على مستوى واقع حياته اليومية، لكي يعبر به إلى مرحلة تعرف حدود الكلمة الدرامية وملاحم النص المسرحي عند بحثه عن بداية جديدة. وأخيرا نضيف بأن مسرح الارتجال بغياب النص المسرحي عنه لا يعني أنه مسرح الأميين كما يتبادر إلى الذهن، فأكثر رواده هم من الهيئة التدريسية لتلك الفترة ومربي وقيادي الحركة التعليمية آنذاك.

ونحن إذ لم تتوفر لنا

مشاهدة عروض المدارس والأندية بنصوصها الأدبية، فإننا لا نستبعد توافر عنصر الفكاهة والارتجال في الكلمة والحركة الأدبية، على الرغم من توافر النص، خاصة وأنه قد امتزج العرض المسرحي ذو النص الأدبي الفصيح والرصين بالمشاهد والفصول المرحلة ذات الطابع الكوميدي الصارخ، بقصد إشاعة جو من المرح والتسلية بعد عرض مسرحي تاريخي جاد.

ويبقى للمسرح المرتجل فضل استمرارية الحركة وأفضلية زهاب الجمهور إلى المسرح وتعلقهم به، خاصة بعد «غياب» كتاب الأدب المسرحي لظروف دراسية أو في مهمات رسمية وغيرها. لذا دفع المسرح المرتجل «محمد النشمي» إلى استمرار عطاءاته وجعله يمرح مرتجلا، ويكفيه فخرا أنه كان السبب الرئيسي الأول في استمرارية الحركة المسرحية بعد غياب بقية

## ثالثاً: الاتجاه الرسمي للحركة

### المسرحية في الكويت:

تعتبر «فرقة الكشف الوطني» من أميز الفرق المسرحية الأهلية التي صارت فيما بعد نواة لكل عطاء مسرحي في الكويت. فلقد كان أواخر شهور عام 1954 إعلاناً عن ميلادها على أنها أول فرقة مسرحية وأول تجمع مسرحي منظم جمع شتات المسرحيين هواة التمثيل، وقد أسسها «محمد النشمي» وهي للتمثيل المسرحي.

وفي أوائل عام 1955 قدمت هذه الفرقة أول مسرحية مرتجلة اسمها «مدير فاشل» وهي من تأليف «النشمي»، اعتمدا على أعضاء الفرقة وهواة التمثيل بتجربتهم الفنية المسرحية الأولى، وقد قاموا بتمثيل هذه المسرحية على خشبة مسرح «مدرسة صلاح الدين» وباللهجة المحلية<sup>(27)</sup>.

ولقد أقبل الناس على هذه المسرحية إقبالا شديدا ومشجعا. وحفز نجاح هذه التجربة الفنية - الذي يعيد إلى الأذهان ذلك النجاح الكبير الذي لقيته فرقة الهواة القديمة عام 1943 والتي لم يقدر لها الاستمرار في نشاطها - ممثلي هذه الفرقة الكشفية المسرحية الوطنية إلى إخراج مسرحيتين أخريين هما: «خبير اسكت» و «من المسؤول» وذلك خلال مايو 1957م بعد أن أطلق «النشمي» ورفاقه اسم «المسرح الشعبي الكويتي» على مسرح فرقتهما الكشفية، وتم بذلك إلغاء التسمية الأولى، وقد قدم هذا المسرح الجديد عددا كبيرا من المسرحيات المرتجلة مثل: «مطر صيف»، «أم عنبر»، ومسرحية «عجوز المشاكل» التي مثلت في عام 1955م<sup>(28)</sup>.

ومن مخاض هذا النجاح لعروض النشمي المسرحية تقدمت «دائرة الشؤون الاجتماعية» لهذه الفرقة بقصد تبنيها وإمدادها بالمساعدات المالية والمادية والفنية لمواصلة نشاطها الفني، بعد أن تم الاتفاق على تسميتها بالمسرح الشعبي، وذلك في أواخر الشهر الخامس من عام 1956. وقد ظهرت ظروف مواتية خدمت رغبة (الشؤون) في انضمام هذه الفرقة إليها. والذي تم بالفعل عام 1957، خاصة بعد أن ظهرت نجومية هذه الفرقة بين الجماهير<sup>(29)</sup>.

وقد بدأت فرقة (المسرح الشعبي) - بعد انضمامها إلى الشؤون - موسمها الفني الجديد في السابع من أكتوبر عام 1957 بروايتين هما: «مطر صيف» و«أمك طراز أول»، تلتها مسرحية «بلأوي» بعرض متوال قوامه الزمني خمس حفلات والفرقة فيها مستمرة في «نكش» المشاكل وتقديم



ويعتبر (النشمي) ممثل الخط الثاني الذي يوازي خط القاهرة المسرحي بقيادة (الرجيب)، فالنشمي هو والد المسرح المرتجل وقائد لواء العامية في المسرح الكويتي، وقد قدم نحو عشرين مسرحية من المسرحيات المرتجلة. وبذلك السلوك المسرحي الجيد والجاد فرض الفنان القدير محمد النشمي لون المسرح الشعبي المرتجل والذي شجع غيره من مسرحيي الجاليات الوافدة على خلق مسرح خاص بقضاياها زاولت من خلاله نشاطها الفني، مما ساعد على انتشار نشاط المسرح واستمراريته، حيث ظهرت جمعية الدراما الاجتماعية (Kuwait Dramatic Society) في مدينة الأحمدية، وذلك عام 1958، وتحت إشراف شركة نفط الكويت (K. O. C)، أعضاؤها من الهنود والباكستانيين ومجموعة من الإنجليز العاملين في هذه الشركة.

ومن نشاطات هذه الجمعية الدرامية وفي مجال المسرح أنها تقدمت بتاريخ 18 مارس 1958 بخطاب إلى (دائرة الشؤون الاجتماعية والعمل) — آنذاك — تعرض فيه رغبته باستعادة مسرح (مدرسة صلاح الدين) أو مسرح (مدرسة الصديق) أو مسرح (مدرسة السالمية) ولمدة ثلاثة أيام، ابتداء من أول أيام عيد الفطر. وقد قدمت عرضها المسرحي في مدرسة الشامية في 22 أبريل 1958. كما أقيم عرض مسرحي — على مسرح (المعهد الثقافي البريطاني) في مدينة الكويت — لوليم شكسبير وكاترين مانسفيلد، وليست هناك مدلولات وافية عن هذا العرض<sup>(30)</sup>.

### رابعا: الاتجاه نحو (المسرح العربي) التجريبي الفصيح:

تلبية لرغبة (دائرة الشؤون الاجتماعية والعمل)

مسرحية النقد الاجتماعي  
مرتجلة الفكرة ذات  
الحوارات المكتوبة بشكل  
متقطع.

وإن كانت هذه الفرقة قد بدأت عهدا مسرحيا جديدا تمثل بوجود النص المسرحي الجديد، فهذا لا ينفي ما واجهه أعضاؤها من عقبات أدت إلى توقف تقديم مسرحياتها عام 1958 ثم عادت لتستأنف هذا النشاط من جديد في ديسمبر عام 1960 بمسرحية «تقاليد»، وهي باللهجة العامية كتبها صقر الرشود. وإلى جانب النجاح منقطع النظير الذي لقيته هذه المسرحية، فهي تعتبر أول مسرحية كويتية اعتمدت على النص العامي المكتوب نثرا، حيث شاهدها (5947) شخصية من رجال ونساء، وهو رقم قياسي بالنسبة لما كان يقدم — آنذاك — من مسرحيات، وكما يشير التقرير السنوي لدائرة الشؤون الاجتماعية الصادر عام 1960.

استدعت (دائرة المعارف) بصفقتها الدائرة المسؤولة عن تنظيم المواسم الثقافية السنوية، عام 1958 (زكي طليمات) وذلك لإلقاء محاضرات انصب اهتمامها على (إلقاء الأضواء على تاريخ المسرح العربي)، مع اهتمامها بدور المسرح في نشر الوعي الاجتماعي.

ونتيجة للثقل الفني الكبير لشخصية طليمات استغلت (الشؤون) وجوده في الكويت وطلبت منه أن يقدم تقريراً بناءً على رغبتها، يرسم فيه تصوّره لمستقبل المسرح وخطة تكوينه بالكويت بعد دراسته على الطبيعة، إمكانات التطور الفني بصفة عامة والمسرح على وجه الخصوص، بما يحقق طموحات (الشؤون) في خلق بداية جديدة للفن الدرامي في الكويت. وقد أمضى طليمات في سبيل تحقيق هذه المهمة نحو ثلاثة أشهر، قدم بعدها تقريراً إلى الدائرة متضمناً اقتراحاته وخطته في سبيل التطوير<sup>(31)</sup>.

ثم استدعت (دائرة الشؤون الاجتماعية والعمل) الأستاذ زكي طليمات للمرة الثانية للتباحث معه في شؤون المسرح. وقد حضر طليمات إلى الكويت منتصف شهر أبريل سنة 1961، وأجرى مباحثات فنية تستهدف الإشراف على المرافق الفنية وتوجيه الدائرة في حقل المسرح والتمثيل، بحيث تنمي إنتاجها وتعمقه لدراسة واقع الحركة المسرحية في الكويت، فوضع طليمات تقريراً مفصلاً رفعه إلى الدائرة<sup>(32)</sup>.

### فرقة «المسرح العربي»

كانت رغبة زكي طليمات في وضع نموذج كامل للمسرحية الفنية السليمة، ومد الجسور بين المسرحية الكويتية والأدب العربي، مع ضرورة الاستعانة

بممثلات غير كويتيات، فبدأ بالمسرحية ذات الطابع التاريخي والمكتوبة بالفصحى والتي فرضها طليمات بدايةً للمسرح العربي) الذي أسسه في أكتوبر عام 1961 لتشغل ظاهرة (المسرح العربي) بداية جديدة في تاريخ المسرحية بالكويت، إذ حاول أن تكون هذه الفرقة تجاوزاً (للمسرح الشعبي) سابق الذكر. وكان يرى أن دور هذه الفرقة الجديدة دور حضاري قومي يخاطب مستوى مختلفاً من الجمهور، ويقوم بوظيفة مختلفة في المجتمع هي ربط الماضي بالحاضر. فمهمته الأساسية في الكويت تتمركز في إنشاء فرقة للتمثيل العربي فيها. لذا قام زكي طليمات وبالتعاون مع (الشؤون) بتكوين (فرقة المسرح العربي) نواة للمسرح الكويتي الحديث. فتم تأسيسها في أكتوبر عام 1961، لتبدأ مرحلة جديدة من تاريخ المسرح في الكويت

أهلية منذ سنة 1964 تخضع جميعها لنظام جمعيات النفع العام الأهلية، فجاء الوقت الذي تخلّى فيه (المسرح العربي) - بعد هذه السنوات - عن هذا اللون التاريخي العربي التراثي. ونزل إلى ميدان المنافسة، فقدم أعمالاً من كل لون ومستوى كغيره من المسارح.

ولقد واجه مسرح طليمات هجراً من الجماهير، حين أعطى بعض الناس ظهورهم له. ولعل في هذا قيمة فكرية تشير إلى أن الناس قد ملّت مثل هذه الألوان التي لا تجد نفسها ولا حياتها خلالها، والمسرح مرآة المجتمع كما يقولون. ولذا فقد أعادت (الشؤون) حساباتها فتركت الفرق المسرحية لتكون هي المسؤولة عن النشاط الفني فيها، لتبدأ بعدها فرقة (المسرح العربي) مرحلة الخروج من التاريخ إلى قضايا العصر اجتماعياً.

### خامساً: الاتجاه نحو الدراما الاجتماعية:

لقد ترك زكي طليمات الإشراف على فرقة (المسرح العربي) ونشاطه المسرحي فيها. وتفرغ لإدارة (مؤسسة المسرح والفنون) وللتدريس فيها، والتي أنشئت في يونيو عام 1964، وزاولت نشاطها في يناير 1965. وقد تكونت هذه المؤسسة في رعاية (الشؤون الاجتماعية والعمل). بعدها استقلت فرقة (المسرح العربي) عام 1964، وعلى أثر ذلك دخلت الفرقة مرحلة جديدة من حياتها الفنية خرجت بها من (التاريخ) إلى قضايا العصر<sup>(34)</sup>. وهذا ما دعا إلى عقد الكثير من الاجتماعات المتوالية للنظر فيما هي فيه وفيما هي مقدمة عليه.

لقد وجد أعضاء هذه الفرقة عكس ما وجده

تحت إشراف زكي طليمات وتوجيهاته<sup>(33)</sup>.

وحتى تحقق هذه الفرقة أهدافها عمدت إلى تقديم بعض المسرحيات العربية الفصيحة الجادة والبسيطة الفكرة لأشهر المؤلفين العرب آنذاك، فقد وقع الاختيار على عدد من المسرحيات المصرية. وكانت مسرحيات (العرب) في البداية من نوع المسرح الكلاسيكي الفصيح التي مثلها بالفعل في سنواتها الثلاث الأولى (1961 - 1964) قدم خلالها عدة مسرحيات أميزها: صقر قريش، ابن جلا، وهما لمحمود تيمور. أبو دلامة (مضحك الخليفة) لعلّي أحمد باكثير. ولتوفيق الحكيم قدم (أريد أن أقتل) باسم (فاتها القطار) مع (عمارة المعلم كندوز).

وقد ظل (العربي) في رعاية (الشؤون) التي أنشأتها إلى أن تعددت الفرق المسرحية، فتخلّت الوزارة عنها جميعاً واعتبرتها فرقاً



طليمات.. وجدوا أن أهم عوامل نجاح مسرحياتهم هو الجمهور الذي يميل إلى عنصر التسلية والترفيه والذي تحقق بوفرة الكوميديا الخفيفة. ولعلمهم لمسوا ذلك من خلال ما قدموه - سابقا - عام 1963 بمسرحيتهم الصغيرة من هذا النوع والتي قدموها باللهجة الكويتية، وهي مسرحية «استارثوني وأنا حي» التي لم تتسق كثيرا مع التصور النظري الذي كان يريده (العربي) في مرحلة المسرحية العربية الفصيحة.

لم تكن هذه المسرحية العامية في مستوى الأعمال التاريخية فنيا، حيث لم يتوافر فيها شيء من ملامح تلك الفترة، إلا أن مخرجها (طليمات) نفسه. وقد يكون استيعابه للعامية بعد هذه الفترة سببا ساعده على فهم موضوعها وبالتالي على إخراجها أو قبوله إخراجها. وهذه المسرحية للكاتب المسرحي الكويتي (سعد الفرج). وبذلك السلوك الفني بدأت هذه الفرقة المسرحية منذ عام 1966 بتقديم مسرحيات كوميدية باللهجة الكويتية أميزها «عشت وشففت» و«كويت سنة 2000».

لقد ابتعدت هذه الفرقة عن الخط الدرامي الفصيح إلى الخط الترفيهي الذي ليس من هدف له سوى الإضحاك والإغراق فيه. وأصبح (العربي) بعد فترة وجيزة نسخة مكررة من سابقه (الشعبي) ولاحقه (الكويتي)، مع شيء من الاختلاف على مستوى الطابع الفني. ومع هذا فإن التأليف الكويتي في المسرح لم يكن موجودا بصورة فنية وواعية للبعد الدرامي إلا بعد معايشة زكي طليمات والمعايشة في مدرسته المسرحية الكلاسيكية الناضجة فنيا على مستوى العطاء المسرحي السابق لهذه المدرسة، والتي لها الكثير من

التطلعات.

لقد كان المسرح في الكويت أكثر التصاقا بالقضية الاجتماعية منذ أن أصبح حركة. وقد عمل على جذب الناس حوله. وعلى الرغم من تفشي الارتجالية فلم تقدم مسرحية فنية جادة في مرحلة البدايات الأولى. حتى جاءت فترة الستينات التي استطعت أن تبعث وعيا جماهيريا مسرحيا كان مبالغيا فيه، حمل عبئه (المسرح الشعبي) إلى جانب جهود (المسرح العربي) في مرحلة تالية. ومن هنا يمكن أن نقسم المسرح الكويتي باتجاهاته العامة إلى قسمين — بارزين هما: المسرح الترفيهي والمسرح الجاد<sup>(35)</sup>.

وعلى إثر تكوين فرقة (المسرح العربي) واهتمام الدولة بها، ظهرت فرقتان جديدتان هما: فرقة (مسرح الخليج العربي) وفرقة (المسرح الكويتي). ولكن هاتين الفرقتين - على خلاف فرقة المسرح العربي - قامتتا

النصوص العالمية، حتى إن بعضها منح صفة المحلية من خلال (التكويت)<sup>(36)</sup> والإعداد. ومن كتاب الدراما الاجتماعية: عبدالعزيز السريع، سعد الفرج، صقر الرشود، محمد النشمي، عبدالرحمن الضويحي، حسين صالح الحداد، حسين يعقوب العلي، عبدالأمير التركي، صالح الموسى، مهدي الصايغ، سالم الفقعان، إبراهيم العواد، خالد عبداللطيف رمضان، عبدالحسين عبدالرضا، محمد السريع، عبدالعزيز الحداد.. وغيرهم.

تلك كانت أبرز ملامح المرحلة الثانية في تطور المسرح الكويتي، بما يكشف عن وجه الدراما الاجتماعية التي حولت النص المسرحي من التارخ - على مستوى المسرح بالمدرسة والأندية، أو تجربة المسرح العربي الفصيح - إلى قضايا الواقع المرتبط بالمجتمع الكويتي، بما أكد تيار الدراما الاجتماعية في المسرحية الكويتية.

### سادسا: الاتجاه نحو المسرح التجاري:

على الرغم من أن وجود مسارح خاصة يمثل حلا لبعض معوقات الحركة المسرحية في الكويت، وتعبيرا عن بعض مشاكل يشكو منها الجسد المسرحي وعانها المسرحيون في الفرق الأهلية، مما نتج عنها حركة مسرحية حرة ظهرت بوادرها عند منتصف السبعينات من هذا القرن، فإن هذه المسارح الخاصة لا تقف عند كونها حولا لهذه المشاكل أكثر من كونها تمثل طموحا بارزا للمسرحيين الذين عبروا من خلال فرق مسرحية خاصة بهم عن ذواتهم الفنية بحرية تامة بعيدا عن سلطة مجالس إدارات الفرق الأهلية، الأمر الذي دفع إلى أن يساعد على تقديم نوعية جديدة من العلاقة

بمجهودات أعضائها دون تدخل من جانب الدولة. ثم رأى المسؤولون - إقرارا للعدل في معاملة جميع الفرق وتحقيقا لنوع من التنافس بينهما - أن تستقل فرقة (المسرح العربي) وتتولى أمر نفسها كغيرها من الفرق. وأخيرا اعترفت (دائرة الشؤون الاجتماعية) رسميا بجميع الفرق ضمن جمعيات النفع العام.

على أن تميز هذه المرحلة بتعدد الفرق لم يعن تكرارا، رغم التداخل النسبي بين الفرق الأربع، إذ كان لكل فرقة شخصية فنية مستقلة وذات لون توشك أن تعرف به. ولم تعتمد هذه الفرقة في تكوينها على تلاميذ المدارس، ولا على فرقة الكشافة، إنما اعتمدت - غالبا - على المواهب التي تنمو خلال أداء الفرق المسرحية.

ومن ناحية أخرى تعدد المؤلفون المحليون للنصوص المسرحية، وهذا هو المهم، وأفادوا من

وهناك غيرها من المسرحيات لهذه الفرقة من أواخرها مسرحية «أم الهزائم».

#### (4) المسرح الوطني:

تأسس في أول يوليو 1975. ومن مسرحياته (بني صامت) و(ضحية بيت العز) وآخر عروضه المسرحية (على هامان يافرعون).

#### (5) المسرح الأهلي:

وهو مسرح خاص بالمخرج حسين الصالح. وقد أنتج وأخرج من خلاله بعض الأعمال المسرحية وأهمها (يسوونها الكبار) و(المتوحشة).

#### (6) مسرح الفنون:

وأعماله: عزوبي السالمية، «باي باي لندن»، و«فرسان المناخ»، «باي باي عرب» التي قدمت في الثمانينات بعد البداية التي كانت في منتصف السبعينات. وآخرها مسرحية «سيف العرب» التي قدمت في فترة التسعينات من هذا القرن، (1992).

الفنية مابين أهل المسرح والجمهور، بعيدا عن الوصايا الخارجية. ومن أبرز هذه الفرق المسرحية الخاصة:

#### (1) المسرح الكوميدي الكويتي:

وهو أول مسرح للقطاع الخاص تأسس في الكويت<sup>(37)</sup>. وقد قام بتأسيسه الفنان عبدالأمير التركي بتاريخ 1/2/1974. ثم أشهر بتاريخ 1/3/1974. ومن أبرز أعماله: مسرحية (هاللو دولي) و(فوضى) و(حب وحرامية)، وهي من عروض الموسم المسرحي 1975. ثم توالى عروض هذا المسرح واستمرت حيث قدمت في فترة الثمانينات الأعمال المسرحية المتميزة: (حرم سعادة الوزير)، (ممثل الشعب)، (دقت الساعة)، (حامي الديار)، (هذا سيفوه) وآخرها (مضارب بني نفط).

#### (2) المسرح الحر:

تم إنشاؤه أول نوفمبر 1974. وأهم مسرحياته: (يلعب على الحبلين) والتي قدمها بعد تأسيسه بعام واحد، وكذلك مسرحية (ماشفتوا شيء).

#### (3) مسرح السور:

أنشئ مع (المسرح الحر) وفي التاريخ نفسه. ومن أعماله المسرحية:

(أ) بوعكاريش والاستعراض الكبير (مايو 1975).

(ب) هبان جاجاجا (ديسمبر 1975).

(ج) مسرحية (في السما غيم). وهي أول مسرحية سجلها تلفزيون الكويت بالألوان، وتم بثها في يوليو 1981. وقد كتبها لهذه الفرقة اقتباسا كاتب هذه السطور.



## سابعا: الاتجاه نحو المسرحية التقليدية (السياسية والكوميدية):

تعد الحركة المسرحية في الكويت في مقدمة الفنون والنشاطات الاجتماعية<sup>(38)</sup>. وقوام هذه الحركة المسرح الاجتماعية وبخاصة بعد مرحلة ظهور النفط. وجاءت المسرحية عامية وعربية فصيحة، لتمتص السلبيات أو تمحصها، مستخدمة التحليل والمواجهة لكي تضع المجتمع أمام مشكلاته الحادة لاسيما بعد أن مارس أسباب الرفاهية الاجتماعية (Social Walfre) على نحو أوقعه في مجموعة من الأخطاء<sup>(39)</sup>.

وعلى الرغم من الحدة أو القسوة على المجتمع حين مواجهته بمشكلاته، فقد غلب على المسرح الكويتي المسرحية الكوميدية، التي استفادت من الأسلوب المسرحي الحديث بصفة عامة. وتراوحت المسرحية بين الطابع الشعبي الذي قاده وقدمه بكثافة (المسرح الشعبي) للتعبير عن الفئات العامة، واللون التعليمي الذي فرضه زكي طليمات، مع اتجاه للفكاهة واصطناع الجد مع لتوفير عنصر التسلية أو الترفيه على نحو ما فعله (المسرح العربي) بعد مرحلة طليمات، فتبلورت (الكوميتراجيديا) Comitragedy<sup>(40)</sup>.

غير أن الخطوط العامة التي كشفت عنها المقدمة تشير بوضوح إلى أن اتجاهات المسرحية في الكويت ظلت طويلا تعيش قلقا فنيا شكل ما يشبه أزمة، لعل مبعثها عجز المشتغلين بالمسرح عن إدراك جوهر الفن الدرامي. ولا نستطيع أن ندعي بأن أدباء الكويت - أو الذين كتبوا للمسرح ثم للتلفزيون - قد أدركوا فداحة هذا العجز، فاستعدوا له تماما. ومن ثم ظل الفعل (ac-tion) - وهو يعني الدراما على الحقيقة - مقهورا وراء

وهناك بعض الفرق المسرحية الحرة والتي قدمت بعض الأعمال المسرحية وخاصة في فترة الثمانينات منها (مسرح الناس) الذي قدم بعض الأعمال المسرحية نذكر منها: يا معيريس، بمبرة. وهناك (مسرح السلام) الذي من أعماله الأخيرة مسرحية: هاللو بانكوك، وقبلها مسرحية: برشامة، وأميزها مسرحية: عاصفة الصحراء. و(مسرح الجزيرة) الخاص الذي مثل ثقلا في العطاء المسرحي على مستوى الساحة. ومن أهم أعماله: رجل مع وقف التنفيذ، شيك بدون رصيد، أرض وقرض، لولاكي، وآخرها مسرحية «انتخبوا أم علي». وهناك (مسرح الشباب) الخاص والذي تبنته الدولة. وقد قدم بعض الأعمال لعل أميزها مسرحية «مصارعة حرة» التي حاز فيها على جائزة مسابقة (مسرح شباب دول مجلس التعاون الخليجي) في مسابقته الدولية الخليجية الأخيرة.

الذي أورثته المسرحية الغربية: فقد يكون الحوار تعليمياً فيفقد روح التمثيلية، ومن ذلك ما نراه عند حمد الرقيب في مسرحيته «من الجاني» ثم يكون حواراً ساخراً أو باعثاً على الإضحاك كموقف (عرنجل) في المسرحية الشعرية «مهزلة في مهزلة» من (الطارق) الذي يطلب منه نداء الواجب القومي. المهم في هذا كله أن ينجح الحوار في إبراز ملامح الشخصيات المتحدثة، حتى وإن استعملت كل شخصية قاموساً خاصاً بها، أو عبارات تدل عليها، مثلما نرى في حوار أبي فلاح في مسرحية «عشت وشفت»، فقد كان يلجأ إلى جمل خاصة، والأهم أن يحقق الحوار الدرامي وظائفه الفنية العامة في العمل المسرحي وأن يتجاوز حدود الحروف من حيث هي رموز للمعاني، وتظهر في المسرحية المحلية لغة التخاطب في الحركة والإيحاء، وأن تتم لغة التخاطب بأدوات فنية

السرد أو «الحاكي». وأقام الكتاب مسرحياتهم على طائفة من الحوادث الاجتماعية والإنسانية لم تحكمها تماماً الحلقات المتتابعة في الوحدة الموضوعية.

على أنهم راحوا يجربون، ومن بين تجاربهم تم اعتماد الارتجال في تشكيل المسرحية. وبقدر ما حققوا من نجاح — وكان ضئيلاً بوجه عام — فقد عبروا عن أنفسهم وعملوا في أثناء محاولاتهم على إثبات ذواتهم المسرحية التقليدية بتفاوت من الفهم الفني والتقصير الجمالي، وإن لم يرغب عنهم أن (الحكاية) لا بد أن تكون (مادة) الدراما. وكذلك لم يرغب عنهم أن النجاح في توصيل الحكاية لا بد أن تكون اللغة سداً ولحمته.

وقد كتب النقاد المهتمون بأدب المسرح الكثير من الدراسات والبحوث حول اللغة المناسبة للمسرحية، فمن متجه نحو العناية باللغة الفصيحة لأنها الأداة المفهومة بين فئات الشعب، إلى مناد بترويج اللهجة المحلية لتكون لغة درامية تخاطب عقول المتفجرين، إلى متعصب للفصيحة على نحو يستقطب العامي والمتعلم<sup>(41)</sup>.

ولعل توفيق الحكيم — في المسرح العربي — من أكثر من عالج قضية اللغة في حوار المسرحية. وقد نادى بخلق لغة ثالثة تجذب المثقفين وتستهيوي العامة. وكان علي أحمد باكثير — إذ ذاك — يصر على أن تكون الفصحى لغة مسرحية، فهو يقترب في دعوته الفنية هذه من دعوة توفيق الحكيم إلى خلق اللغة الثالثة، لعلها تلك التي سماها نعمان عاشور اللغة المسرحية<sup>(42)</sup>.

وتتنوع الحوارات الدرامية في المسرحية التقليدية في الكويت.. تلك المسرحية المحافظة على الشكل الأرسطي

غير اللغة المكتوبة ولما هو سائر في باقي الفنون المسرحية الحديثة. أضيف إلى ذلك توافر عناصر المسرحية التقليدية مثل: الحكاية والخرافة والتاريخ وبروز الصراع بين الشخصيات المسرحية، مع توافر واضح في القدرة على حياكة الأحداث داخل المسرحية بما يحقق البناء المسرحي الفعلي للمسرحية التقليدية. علما بأن المسرحية التقليدية ذات مجالات متعددة.

وقد ظهر لنا من العرض الذي قدمناه أن المسرحية الاجتماعية إلى الخمسينات كانت تشغل بال الكتاب على أساس من ثقل الواقع عليهم. والمسرحية الاجتماعية حينما تتجاوز في نقدها شؤون المجتمع في عاداته وأمراضه وفي سلوك أناسه، يتحتم عندئذ قيام المسرحية السياسية. ولكن ليس من الضروري أن يقتصر المسرح السياسي على الاهتمام بالشؤون السياسية وحدها، فالمسرح

فن سياسي بحد ذاته، وهو أدب رفض وفن معاناة أيضا.

وليس غريبا أن يعتني المجتمع في الكويت بالمسرحية السياسية ويقدمها على مستوى مسرح الفرجة (الإخراج) وعلى مستوى مسرح الفكرة (الأدب). وهو بهذا وذاك يدل على قيمة المسرح على أنه فكر سياسي بقدر ما هو أدب رفض وفن معاناة كما أشرنا سابقا. ويبدو أن المسرح الكويتي تأثر - في هذا المضمار - بمثل مسرحية «لعبة الزمن» لنعمان عاشور و«علي جناح التبريزي وتابعه قفة» لألفريد فرج، واتجه من ثم إلى التجريب السياسي في المسرح.

وإن كانت المسرحية السياسية تعتبر مجالا ولونا من ألوان المسرحية التقليدية، فقد اهتم بها المسرح في الكويت. فهي إن أصابها شيء من فكر التغيير إلى الأفضل وعلى مستوى الموضوع والفكرة المسرحية، فإن هذا التغيير لم يمس البنية الدرامية للمسرحية. فظلت المسرحية السياسية مسرحية محافظة - شكلا - على التقليد الدرامي للمسرحية الأرسطية الموروثة، الأمر الذي دعا إلى توفير كمية كبيرة من مستوى هذا اللون المسرحي على مستوى النص.

المهم أن تجد مثل هذه الكتابات المسرحية - العربية والمحلية - في المسرح السياسي الكثير من الاهتمام من قبل الحركة المسرحية في الكويت، فيقابلها الفرد فيها قارئاً أو مشاهداً لها. وأغلبها قد عرض على خشبة مسرح (عبدالعزیز السعود) - التحرير حالياً - في (كيفان). وهذا المسرح قد تحول إلى برلمان درامي جماهيري يصرح فيه أكثر من كاتب بأرائه السياسية على الجماهير في صالة العرض. وبهذا السلوك المسرحي



التأثيرات المتبادلة بين اللغات  
والآداب<sup>(44)</sup>.

ولم يقف التأثير عند حد  
الأخذ بمذهب أو اتجاه غربي،  
بل تعداه إلى النصوص  
المسرحية، فترجم المسرح  
العربي بعضها واقتبس  
بعضها الآخر ومثلها على  
خشبة مسرحه في أغلب  
الأقطار العربية وفي ظل  
الاحتكاك الحضاري،  
بأسلوب عربي فصيح  
وباللهجة العربية المحلية  
أحيانا.

وقد اتخذ هذا التأثير  
وسائل عدة أبرزها الترجمة  
والاقتباس والتعريب  
والإعداد Adaptaion وصياغة  
العمل محليا. وظلت عملية  
الإعداد والاقتراس  
و(التكويت) مصدر مقولات  
نقدية سجلها الكتاب حول  
هذه الظاهرة بخلافات  
متباينة. وكانت فترة  
الستينات من أغنى المراحل  
التي تم فيها الأخذ من  
المسرحيات الأجنبية. كما قدم  
فيها أغلب أصناف الفنون

الدرامي الفني أصبح (مسرح كيفان) ساحة للتعبير  
والمناقشة السياسية.

وتعد المسرحية السياسية دعوة غير مباشرة  
للنهوض بالمسرح من جانب اللغة. وقد قدمها القلم  
الكويتي منذ الأربعينات، كما في مسرحية «خروف  
نيام... نيام» لحمد الرقيب. كذلك قدمت المسارح  
الأهلية مثل هذه المسرحيات وأقلام كويتية أيضا  
وبلغة محلية كذلك، منها: مسرحية «الحق الضائع»  
التي تتحدث عن نكسة 1967، وهي من إنتاج (المسرح  
الشعبي) وقد تم عرضها في العاشر من يوليو سنة  
1967<sup>(43)</sup>.

وإذا كانت مسرحية «خروف نيام... نيام»  
ومسرحية «الحق الضائع» من نماذج المسرحية  
الكوميدية السياسية، فقد شارك فيها بعد فترة المؤلف  
(حسن يعقوب العلي) بمسرحيته «عشاق حبيبة»  
و«الثالث» اللتين كتبهما باللغة العربية الفصحى  
نموذجين من نماذج المسرحية السياسية التقليدية في  
الكويت.

### ثامنا: الاتجاه نحو المسرحية النقيض (مسرح اللامسرح / مسرح العبث):

تنفس الاتجاهات الغربية في المسرحية الكويتية:

كانت الجذور الدرامية للمسرح العربي عبارة عن  
مجموعة عوامل هيأت النفوس والأذواق لتلقي الفن  
المسرحي الوافد من الغرب، في عصر النهضة الحديثة،  
وذلك في منتصف القرن الثامن عشر تقريبا. وقد حدث  
ذلك التأثير منذ أن جاءت الحملة الفرنسية على مصر  
عام 1798. ولما كانت تلك الجذور أوروبية فلا بد أن  
تكون نشأة المسرح العربي أوروبية، على قاعدة

التأليف الأدبي والعلمي، تضاعف عدد الكتاب المسرحيين المحليين، ومن ثم ندرت النصوص المسرحية الجيدة. وانحاز - تبعاً لذلك - الفنانون إلى المسرحيات العالمية والخارجية لإعدادها. وتجاوز الانحياز - فيما بعد - إلى التأليف، وفي التأليف تعددت الاتجاهات الغربية في المسرحية الكويتية. وأبرز هذه الاتجاهات تأثيراً فيها - وكذلك في المسرح العربي كله - العبيثة الوجودية Absurdism والمحمية Epic Theatre<sup>(46)</sup> بقدر ملحوظ من التأثير الناجح.

وظهر ذلك في المسرحية الشعرية العربية - ومنها الكويتية - فكانت نزعة اللامعقول أسلوباً لأدب الالتزام بقدر ما اعتمدت المسرح المحلي. وشكل هذا المزج (المسرح الطليعي) أو (المسرح التجريبي) (Ex-perimental Theatre) (47) - الذي حاول أن يقدم في مجال التأليف والإخراج - أسلوباً يجاوز الشكل التقليدي ولا يقصد إلى تحقيق نجاح تجاري بقدر ما يقصد إلى الحقيقة الفنية. وعادة ما يتحقق ذلك بمصادرة الواقع بالخيال، بل المبالغة في ذلك الخروج في بعض الأحيان.

ويعد مسرح العبث (المسرح النقيض) مسرحاً طليعياً يرفض قواعد أرسطو التي بلورها الكلاسيكيون فيما سموه باللوحات الثلاث. وقد جاء مثل هذا اللون المسرحي استجابة لخصائص الواقع المتغير في أوروبا لمعظم القيم الأخلاقية والثقافية الموروثة والمروج لعبثية الحياة.

وفي حديثنا عن مسرح اللامعقول لابد من البحث عن أثره في المسرحية العربية عامة ثم الكويتية خاصة، وذلك من خلال بعض النماذج في المسرحية المصرية،

المسرحية عالمياً. وانتفعت الكويت من ثم بالثقافات المتعددة التي انصهرت في بوتقة المسرح العالمي، ولاحقت جوانب الجديد أو بعضها بما يلغي المسافة بين المشاهد والنص المسرحي.

لقد تأثر المسرح في الكويت بالتيار المسرحي العالمي القديم والحديث - غربيه وعربيه - وأخذ مسرحه بنصوصه - وخاصة عند ندرة النص المسرحي المحلي - حيث لجأ إلى (التكوير) والإعداد من النصوص المسرحية العالمية مما خلق لدى المسارح الكويتية - الأهلية والخاصة - حصيلة لا بأس بها من المسرحيات (المكوتة) أو المعدة، بما يحدد ملامح التأثيرات الأجنبية على حركة المسرح في الكويت، سواء على مستوى الاقتباس أو التأليف المسرحي، وهو ما يسمى بـ «المسرحة» (Dramatic Adaptation)<sup>(45)</sup>.

ولما كان التأليف المسرحي عملاً تركيبياً صعباً تفوق صعوبته صعوبة بقية أنواع

كمسرحية (يا طالع الشجرة) للحكيم مثلاً و(الفرافير) ليوسف إدريس، و(بير السلم) لألفريد فرج... وغيرها، مما يمثل القوام الفني للمسرح الحديث. وبعد استيعاب المسرح العربي الحديث لمسرح اللامعقول الجديد ظهر المسرح الذهني في مصر والذي قاد لواءه توفيق الحكيم.

أما في الكويت فقد عولج المسرح الذهني<sup>(48)</sup> أيضاً. وظهرت بعض الأقلام التي عنيت باللامعقول وبمسرح العبث، فقد برز عام 1971 (سليمان الحزامي) في هذا المجال، فابتعد بكتابته - في مطلع تجربته الفنية - عن مسرح الفرجة والناس، فأصدر مسرحيته الأولى «امرأة لا تريد أن تموت» بكتاب واحد عام 1978 مع مسرحية «القادم» وهو بهذا المنزع يشبه بمسرحياته تلك بعض مسرحيات (الحكيم) الذهنية. وتتشابه معه كذلك في اتجاهه إلى العبثية. وكذلك فعل إسماعيل فهد إسماعيل في مسرحيته «النص» التي تمثل تجربته الفنية الأولى في هذا المجال. نعني مجال المسرحية الطليعية من مسرح النقيض.

لقد كاد القوام الفني والأدبي للحركة المسرحية في الكويت يكتمل، خاصة أن هذه الحركة قد أخذت تتحرك إلى مواقع متقدمة بين صفوف الحركة المسرحية العربية، وتنال من الجوائز في المسابقات العربية المسرحية. لعل أميزها ما فازت به مسرحية «رحلة حنظلة» لفرقة (المسرح العربي) بجائزة الإبداع الكبرى في مهرجان بغداد المسرحي بموسمه 1986/85، بما يؤكد الثقة في هذه الحركة وبالقائمين عليها والعاملين بها. مع تطور (مسرح الطفل) بتقديمه مجموعة من مسرحيات تسهم في بناء وعي الطفل وتشكل أفكاره، وفي تأصيل انتمائه العربي. مع ظهور مسيرة (المسرح

العمالي) و(المسرح الجامعي)، بما يثبت ويؤكد التوجه نحو المسرح النوعي الحديث<sup>(49)</sup>.

لقد أصبح المسرح ضرورة حتمية لمواجهة التطور الحضاري والنمو الثقافي والاجتماعي. وتعزيزا لدور المسرح فقد أصبح في حكم المقرر أن تقوم (وزارة الإعلام) في دولة الكويت بإنشاء ثلاث فرق مسرحية حديثة هي: فرقة المسرح القومي، المسرح القومي للطفل، ومسرح العرائس. بما يساعد على ضمان استمرار الحركة المسرحية في مسيرتها البناءة والمتطورة والتي بدأت فعلاً بإنشاء (المعهد العالي للفنون المسرحية) في الكويت<sup>(50)</sup>، حيث ساعد إنشاؤه على إعداد فئة مثقفة من الفنانين القادرين على الارتقاء بفنون المسرح وآدابه وسيلة أساسية وفعالة في بناء المجتمع الكويتي ثقافياً وفنياً، في سبيل خدمة اتجاهاته الحضارية العديدة.



## ثبت المراجع والمصادر

- 1 - أشهرها مجلة «الرائد» ومجلة «البعثة».
- 2 - من ذلك ما نشرته مجلة «البعثة» في عددها الثامن للسنة الخامسة الصادر في أكتوبر سنة 1951 من نقد كتبه الشيخ أحمد الشرباصي عضو الهيئة التدريسية المصرية في الكويت - آنذاك - مسرحية «مصرع كليوباتره» الشعرية التي كتبها أحمد شوقي. ومسرحية «مهزلة في مهزلة» الشعرية أيضا. إضافة إلى مقال نقدي عن مسرحية «وفاء» كتبه إبراهيم الشطي، والذي نشرته مجلة «البعثة» في عدد نوفمبر 1951. كنموذج تطبيقي للنقد الانطباعي والنظرة الذاتية والتطلعات الشخصية البحتة.
- 3 - وما قامت بنشره مجلة «البعثة» في عددها التاسع والعاشر الصادر في نوفمبر وديسمبر 1950.
- 4 - انظر: أيام الكويت، أحمد الشرباصي، ص 372، القاهرة، دار الكتاب العربي بمصر، الطبعة الأولى، 1953. ولزبد من التفاصيل انظر: الأدب المسرحي في الكويت، د. محمد مبارك الصوري 46 - 53، الطبعة الأولى، نوفمبر 1993، مطبعة حكومة الكويت.
- 5 - منها ما نجده منشورا في مجلة «البعثة» في عددها الصادر في يونيو سنة 1948 كنص مسرحية «الضريبة» المكتوبة باللغة الفصحى، وهي بقلم / عبدالله عبداللطيف، وتقع في ثلاثة فصول. وغيرها كثير، منها: مسرحية «من الجاني» و«لو زدت لزد السقا» و«خروف نيام نيام» وجميعها لحمد الرجيب. و«الثلث الفادح» ليوסף محمد الشايحي. و«مسألة مبدأ» المترجمة. فهي أعمال أدبية مسرحية تم جمعها ونشرها للاطلاع على الأرض التي كانت تحمل البذرة الأولى لهذا الإنتاج المسرحي الضخم الذي نشاهده على الساحة المسرحية حاليا، كما جاء في مقدمة هذا الكتاب.
- 6 - (مسرحيات يتيمة في المجالات الكويتية)، الكويت، الربيعان للنشر والتوزيع، ط 1، 1982.
- 7 - لعل من أبرزه مقالة (المسرح والمجتمع) لحمد الرجيب والتي نشرتها مجلة (الرائد) في العدد رقم (1) الصادر في مارس 1952، تلك المقالة التي سبق نشرها بمجلة (البعثة) في عددها الثاني الصادر في يناير 1947.
- 8 - الصادر في عام 1926.
- 9 - كما جاء في محاضرة محمد النشمي (المسرح الكويتي بين الحلم والواقع) والتي ألقاها على خشبة مسرح (المعهد العالي للفنون المسرحية) بالكويت، مساء الأحد 19 ديسمبر 1982.
- 10 - انظر: المسرح في الكويت.. مقالات ووثائق، خالد سعود الزيد ص 13 - 19، الربيعان للنشر والتوزيع، ط 1، 1983 الكويت. وكذلك للمؤلف نفسه (أضواء على أوليات المسرح في الكويت) محاضرة، مخطوطة ومسجلة، ألفت برابطة الأدباء في الكويت،

بتاريخ 26 ديسمبر 1982.

- 11 - انظر: الأدب المسرحي في الكويت. د. محمد مبارك الصوري، من ص 46 - 50.
- 12 - انظر: تطور الحركة الأدبية في الكويت حتى عهد الاستقلال مقالة بقلم خالد سعود الزيد، مجلة «البيان»، ص 37، عدد رقم 195، يونيو 1982، رابطة الأدباء في الكويت.
- 13 - وذلك في 3 مارس 1958.
- 14 - كما جاء في العدد الأول من هذه المجلة، السنة الثانية، الصادر في يناير 1948. لمزيد من التفاصيل انظر: الأدب المسرحي في الكويت، د. محمد مبارك الصوري ص 45 - 50.
- 15 - الأمر الذي دفع «مجلة البعثة» إلى نشر أجزاء من فصول هذه المسرحية، وهي قطع من الفصل الأول نشرت في عدد يناير 1948 من «البعثة».
- 16 - تجد ما كتبه أحمد الشرباصي عنها في مجلة «البعثة» عدد ممتاز، الصادر في يناير 1949، نموذجاً لهذا التناول النقدي لهذه المسرحية.
- 17 - انظر: (أساتذة في ميدان آخر) فتحي مليجي ص 66 - 67، المركز العربي للإعلام، الكويت 1982.
- 18 - وهم: عبدالرزاق النفيسي، محمد المنيع، صالح العجيري وعقاب الخطيب.
- 19 - انظر: الأدب المسرحي في الكويت، د. محمد مبارك الصوري، ص 88.
- 20 - انظر: صقر الرشود والمسرح في الكويت، سليمان الخليفة، من ص 13 - 21، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الكويت. ولمزيد من التفاصيل انظر: المسرح في الكويت... مقالات ووثائق، خالد سعود الزيد، من ص 39 - 44، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1983 الكويت.
- 21 - انظر: الأدب المسرحي في الكويت، د. محمد مبارك الصوري، ص 88 - 92.
- 22 - «المخرج في المسرح المعاصر» سعد أردش، ص 380، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يوليو 1979.
- 23 - المرجع السابق ص 355.
- 24 - انظر: مجلة «الموقف العربي» صفحة 338، عدد مايو 1972.
- 25 - لمزيد من التفاصيل انظر: الحركة الأدبية والفكرية في الكويت، د. محمد حسن عبدالله، 1: 261، رابطة الأدباء في الكويت.
- 26 - في القاموس: اخترع الشيء: ابتدعه وأنشأه و«ارتجله».
- 27 - انظر: الأدب المسرحي في الكويت، د. محمد مبارك الصوري، من ص 149.

- 28 - لمزيد من التفاصيل انظر: المرجع السابق ابتداء من ص 150.
- 29 - انظر: (المسرح في الكويت) د. حمادة إبراهيم، ص 22 - 24 من مجلة (عالم الفن) العدد الصادر 29 ديسمبر 1976.
- 30 - لمزيد من التفاصيل انظر: المسرح في الكويت.. مقالات ووثائق، خالد سعود الزيد، من ص 39 - 47 ومن ص 55 - 70.
- 31 - انظر: الأدب المسرحي في الكويت، د. محمد مبارك الصوري، ص 110 - 136.
- 32 - لمزيد من التفاصيل انظر: (عالم الفن) ص 26 - 28، العدد رقم 222، الصادر في 14 مارس 1976. وكذلك مجلة (الرسالة) صفحة 5، العدد الخامس الصادر في 4 مايو 1961، السنة الأولى.
- 33 - انظر: الأدب المسرحي في الكويت، د. محمد مبارك الصوري، من ص 115.
- 34 - انظر: المرجع السابق، من ص 117.
- 35 - انظر: الأدب المسرحي في الكويت، د. محمد مبارك الصوري، من ص 147 وما بعدها. ولمزيد من التفاصيل انظر: الحركة المسرحية في الكويت، د. محمد حسن عبدالله من ص 29 - 38، مسرح الخليج العربي، الطبعة الثانية 1986.
- 36 - يقصد بـ (التكوين) إعداد النص المسرحي لظروف المجتمع الكويتي وتقديمه غالباً باللهجة المحلية، مع التصرف بحدود ما تسمح به ظروف النص المعد. ومن هذه المسرحيات: شياطين المدرسة، ديرة بطيخ، لا طبننا ولا غدا الشر..... إلخ.
- 37 - لمزيد من التفاصيل انظر: (الكويت والتنمية) الفصل السابع، (نهضة الكويت العلمية والثقافية والإعلامية) ص 241، 242، المركز العربي للإعلام، الكويت 1989/1990.
- 38 - انظر: الحركة المسرحية في الكويت، د. محمد حسن عبدالله، ص 84. وكذلك: اتجاهات المسرح الكويتي، ص 125، رسالة ماجستير مخطوطة، هيرمين يوسف، الجامعة اليسوعية، أيضاً (المسرح في الكويت... مقالات ووثائق) خالد سعود الزيد، ص 96.
- 39 - انظر: الأدب المسرحي في الكويت. محمد مبارك الصوري، 181 - 202.
- 40 - أي تغليب الجانب الكوميدي (الملهاة) على الجانب التراجيدي (المأساة)، وهي بذلك تكون عكس (التراجيكوميديا).
- 41 - انظر: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، علي أحمد باكثير. صفحات 78، 79، معهد الدراسات العربية والعالمية، جامعة الدول العربية، القاهرة 1958.
- 42 - انظر: (المسرح الاجتماعي ذو الدعوة السياسية) د. محمد مبارك الصوري، من ص 267 - 279، المركز العربي للإعلام، 1985، ط 1، الكويت.
- 43 - وهي من تأليف محمد الدخيل ومحمد الراشد ومن إخراج خالد الصقعي.



44 - انظر: الأدب المسرحي في الكويت، د. محمد مبارك الصوري، من ص 181 - 191.

45 - المسرحية - الإعداد المسرحي Adaptation, Dramatic «الإعداد بوجه عام هو إعادة كتابة شكل أدبي أو لا أدبي في شكل آخر. أو إعادة كتابة عمل أدبي سبق إعداده من قبل في شكل جديد. وعادة مايكون المقصود من الإعداد هو إعادة تنفيذ عمل طبقا لمتطلبات وسيلة أدائية جديدة غير الوسيلة التي خلق لها العمل المعد أصلا. وعلى هذا يمكن إعادة صياغة رواية طويلة كتبت للقراءة في شكل مسرحية أو في صورة تخطيطية درامية للتلفاز أو السينما. أو إعادة صياغة مسرحية خلقت - أصلا - لخشبة التمثيل في شكل رواية للقراءة أو حوارية للإذاعة. ومن الملاحظ أن معظم الإعدادات تتم على يد كتاب ليسوا هم مبدعي العمل الأصلي ذاته. ويستهدف الإعداد الاجتهاد - إلى أقصى حد ممكن - في استبقاء الشخصيات والفكرة، واللغة، والجو العام ونحو تلك العناصر الموجودة في العمل الأصلي أو المصدري في الشكل الجديد الجاري إعداده. أما قضية إلى أي مدى يتصرف المعد في معطيات العمل الأصلي فهو دائما مثار جدل ليس من السهل التكهّن بما يمكن أن يؤدي إليه من نتائج حاسمة.

والمسرحية - أو الإعداد الدرامي - يمكن أن تكون تحويل جنس أدبي أو لا أدبي إلى الشكل المسرحي المكتوب أو هو يمكن أن يكون إعادة كتابة مسرحية قديمة في هيئة أو شكل مسرحي جديد. أو هو ترجمة غير حرفية لعمل مسرحي إلى لغة أخرى» د. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص 246، دار الشعب، مارس، 1971.

46 - المسرح الملحمي Epic Theatre

تكون المناظر في مثل هذا اللون المسرحي غير واقعية بل إيحائية، ويمكن تغيير المناظر البسيطة أمام المشاهدين دون اضطرار إلى إسدال الستارة لإزالة أي شعور بواقعية المشاهد لدى المتفرج. والممثل فيه يكون راويا للشخصية التي يؤديها قبل أن يمثلها. وقد يستغل في إخراج هذا المسرح أفلام سينمائية، مكبرات صوت، صور، لافتات، أغاني، موسيقى... إلخ للمزيد انظر المرجع السابق ص 254.

47 - مسرح تجريبي Experimental Theatre

المسرح الذي يحاول أن يقدم الأسلوب الجديد بتجاوز الشكل التقليدي وذلك في مجال الإخراج أو النص أو الإضاءة أو الديكور... إلخ. للمزيد انظر: المرجع السابق، ص 247.

48 - كما في مسرحية «1، 2، 3، 4... بم» التي كتبها صقر الرشود وعبدالعزیز السريع وعرضتها فرقة «مسرح الخليج العربي» سنة 1972.

49 - انظر: الأدب المسرحي في الكويت، د. محمد مبارك الصوري، من ص 247 - 255.

50 - والذي افتتح في بداية العام الدراسي أكتوبر 1973



# مقدمة لدراسة المخاطب

تأليف:  
جيرالد برنس  
ترجمة:  
مرسل فالح العجمي

1

## مقدمة المترجم

تحتل مقالة جيرالد برنس «مقدمة لدراسة المخاطب (1) Introduction to the study of the narratee» الدراسة النقدية المعاصرة، التيار الأول هو تيارات النقد المؤسس على استجابة القارئ-Reader Criticism، والثاني نظرية القص أو النظرية السردية Narrative Theory. تحدث عن هذه المقالة باعتبارها تدخل ضمن التيار الأول، كل من جين ب. تومبكنس، وديفيد هـ ريجتر، الأولي في كتابها «النقد المؤسس على استجابة القارئ» (2) والذي جمعت فيه عدة مقالات نقدية تنطلق من القارئ، وعملية القراءة، واستجابة القارئ للنص الأدبي. والثاني في مقدمته للقسم الخاص بالنقد المؤسس على استجابة القارئ في كتابه:



«التقليد النقدي: نصوص كلاسية وتيارات معاصرة» (3).  
أما سيمور جاتمان فقد تحدث عن هذه المقالة باعتبارها  
تدخل ضمن نظرية السرد في كتابه: «الحكاية والخطاب:  
البنية السردية في القص والسينما» (4)

هناك بلاشك أسباب عديدة وراء اهتمام هؤلاء الباحثين  
بهذه المقالة، ولكن لعل أهم الأسباب هو أن جيرالد كان أول  
من «سك» (5) مصطلح المخاطب Narratee وأول من قام  
بدراسة مفصلة حول هذا المبحث في نظرية القص.

لأن هذا المصطلح / المفهوم جاء متمما لمفاهيم  
مصطلحات نقدية سابقة، حاولت أن تحلل وضعية الإبلاغ  
في الخطاب السردى بغرض الوصول إلى أجزائها الأساسية.  
يستحسن أن أتحدث بإيجاز عن هذه المفاهيم حتى يوضع  
مفهوم المخاطب في سياقه المناسب.

إن عملية نقل أو توصيل أو إبلاغ الخطاب السردى تتم  
عبر ثلاث ثنائيات تنطلق من عالم الواقع إلى عالم النص.

□ أولى هذه الثنائيات ، ثنائية: المؤلف الحقيقي /  
القارئ الحقيقي:

فالمؤلف الحقيقي: هو الإنسان الموجود الذي يعيش في  
عالم الواقع قبل أن يبدأ الكتابة أو بعد أن فرغ من الكتابة.  
إنه خارج النص ولكنه من ناحية فعلية هو الذي منه وبه  
يبدأ النص الأدبي. أما القارئ الحقيقي فهو الطرف المقابل  
أو نظير المؤلف الحقيقي في عالم الواقع، إنه أيضا خارج



النص ولكنه هو الذي له وبه يتحقق وجود العمل النهائي.  
□ الثنائية الثانية هي: المؤلف الضمني / القارئ الضمني.

المؤلف الضمني: يعد وين س. بوث هو أفضل من قدم هذا المفهوم وجلاه بصورة واضحة (6)، والضمنية هنا تنطلق من طرفين متقابلين: الأول المؤلف الحقيقي الذي عند شروعه في كتابة نص أدبي يتحاشى أن يسمعا صوته مباشرة بصورة صريحة وإنما يحاول أن يقدم صورة ضمنية عن نفسه أو ذاتا ثانية لنفسه يطرح عن طريقها رؤيته الذاتية، وعلى هذا فإن المؤلف الضمني هو المسؤول عن ترتيب الأوراق بهذه الكيفية أو تلك، وعن جميع ما تقوم به الشخصيات وعن جميع ما يحصل لهذه الشخصيات، وهو في كل هذا يحاول ألا يسمعا صوته صريحا على الإطلاق وإنما يكتفي بتوجيه القارئ بطريقة صامتة عبر تصميمه للعمل الأدبي ككل، ثم عن طريق الأصوات والوسائل ووجهات النظر التي اختارها لذلك التصميم. الطرف الثاني هو القارئ الذي يحاول من جانبه أن يعيد بناء هذا المؤلف الضمني أثناء وبعد فراغه من قراءة النص. وهنا يكون الأمر أشبه ما يكون بلعبة ذهنية بين المؤلف والقارئ: المؤلف يتخفى وراء التصميم الكلي للعمل الأدبي بينما يحاول القارئ أن يصل إلى هذا المؤلف عن طريق هذا التصميم.

نستطيع أن ندرك فكرة المؤلف الضمني عن طريق



التمييز بينه وبين المؤلف الحقيقي، فبينما يكون هناك مؤلف حقيقي واحد إلا أننا قد نرى مؤلفين ضمنيين متعددين في أعمال هذا المؤلف. فعلى سبيل المثال بينما نجد الصراع الطبقي وعدم إمكان تسلق الطبقات، نجد أن المؤلف الضمني لرواية «اللص والكلاب» ينطلق من فكرة البحث عن العدالة الاجتماعية وبعض النقد للثورة المصرية، ورواية «الطريق» تستحوذ فكرة البحث عن الإله بالمعنى الميتافيزيقي على المؤلف الضمني. جميع هذه الروايات كاتبها الحقيقي واحد هو نجيب محفوظ.

القارئ الضمني: هو نظير المؤلف الضمني، وهو القارئ الحقيقي عندما يشرع في قراءة النص الأدبي، فأنشاء القراءة يضيف القارئ إلى نفسه ذاتا أخرى تندمج في النص وتتفاعل معه. وبينما يرى وين س. بوث أن هذا الاندماج يجب أن يكون سلبيا من ناحية القارئ، بمعنى أن القارئ يجب أن «يستسلم» كلية للنص، ويعلق إراديا عدم تصديقه أثناء القراءة، «فبغض النظر عن قناعاتي، يجب أن أخضع ذهني وقلبي للكتاب إن كنت أريد أن أستمتع بالكتاب إلى أقصى درجة. إن المؤلف يخلق قارئه كما يخلق ذاته الثانية، والقراءة المثلى هي القراءة التي يتفق فيها المؤلف والقارئ اتفاقا كاملا» (7).. نجد أن (ولف قانق آيسر) يشكك في إمكان حدوث مثل هذا



الاتفاق أولا، ويطعن في صلاحية مثل هذه القراءة  
ثانيا، لأن آيسر يرى أن هذا الاتفاق يلغي التوتر الذي  
يحدث بين المؤلف والقارئ أثناء عملية القراءة والذي  
يعد شرطا أوليا في عملية القراءة وفي عملية إدراك  
المقروء (8).

وسواء كانت العلاقة علاقة «استسلام» أو «توتر» فإن  
المؤكد هو أن القارئ الضمني هو القارئ أثناء عملية  
القراءة، أي كونه «يعيش» في عالم القص.

□ الثنائية الثالثة هي ثنائية السارد / المخاطب:

وهذه الثنائية تكون في العمل الأدبي وفي عالم النص  
وليس لها بأي حال من الأحوال أية دلالة واقعية، أو  
حقيقية.

\* السارد: وبحسب علاقة الحضور والغياب هناك  
ثلاثة احتمالات لهذه العلاقة.

أ- السارد الغائب: ويكون في الحكايات غير المسرودة  
مثل الروايات التي تعتمد على اليوميات أو تيار الوعي أو  
الحوار الداخلي ويمكن اعتبار قصة «كانت السماء زرقاء»  
مثالا جيدا لهذا النمط.

ب- السارد المتخفي أو المقنع Covert Narrator ويكون

عالم الواقع  
عالم النص السارد  
عالم الواقع  
المؤلف الحقيقي .. المؤلف الضمني (السارد المخاطب). القارئ الضمني القارئ الحقيقي



هذا في السرد الذي يقع في مكانة متوسطة بين الحكايات غير المسرودة حيث يغيب السارد والحكايات المسرودة حيث يظهر السارد بوضوح وجلاء. في مثل هذا السرد يسمع القارئ صوتاً يقدم ويتحدث عن الأحداث والشخصيات والإطار في الرواية، ولكن صاحب هذا الصوت يبقى متخفياً في الظلال القولية. ويمكن أن تعد رواية «اللس والكلاب» مثالا لهذا النمط.

ج - السارد الصريح Overt Narrator وهو السارد الذي نسمع صوته صريحا ومباشرا في السرد مع تحديد صاحب هذا الصوت كما في رواية «موسم الهجرة إلى الشمال».

\* المخاطب: هو نظير السارد، وهو الذي يوجه إليه السارد الخطاب، وبحسب علاقة الحضور والغياب سيكون مطابقا للسارد: فسيغيب المخاطب في الحكايات غير المسرودة، وسيكون حاضره غير صريح في السرد المقنع، بينما سيكون حاضرا بشكل صريح في حالة السرد الصريح المباشر.

المخطط التالي يصور الأطراف المشاركة في وضعية الإبلاغ للخطاب السردية.

يرجى ملاحظة مايلي:

1- المؤلف الضمني والقارئ الضمني هما العنصران الجوهريان في السرد، ولذا وضعنا داخل المربع.



2- السارد والمخاطب يعدان إضافيين بمعنى أنها يمكن أو يوجد أو لا يوجد في النص السردى، ولهذا وضعنا بين قوسين.

3- المؤلف الحقيقي والقارئ الحقيقي خارج العملية السردية وإن كانا بالطبع أساسيين بالمعنى العلمي والنهائي للنص وكما شرح سابقا، لهذا وضعنا خارج الصندوق.

أخيرا أرجو أن يكون هذا التقديم الذي أراه قد طال، مفيدا في وضع «المخاطب» في سياقه المناسب، كما أرجو أن أكون بترجمة هذه المقالة قدمت مساهمة متواضعة في سبيل دراسة منهجية دقيقة.

## الحواشي:

1- نشر هذا المقال باللغة الفرنسية في :

Ptique, no 14 (1973) PP 96 - 117

2- Jane P. Tompkins, ed. "Reader - Response Criticism", Baltimore: Jhon Hopkins University, 7th edition 1992, PP xi - xii

3- David H. Richter, ed, The Critical Traditions: Classic Texts and Contemporary Trends, St Martin's pres New York 1989 p. 1163

4- Seymour Chatman, "Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film", Cornell University, 3rd ed. 1986 pp. 150 - 151 and 253 - 254

5- ibid p. 150 في الهامش

6- كان ذلك في كتابه المشهور The Rhetoric Of fiction. والاقتراسات الواردة في هذا التقديم مأخوذة من طبعة الكتاب الثانية. عن المؤلف الضمني، ينظر ماورد في الصفحات 71.70، 151.

7- Ibid p. 138

8- Wolf Gang Iser, The Act of Reading, Baltimore: John Hopkins University, 5th. ed. 1991 p. 37

9- Seymour Chatman, op. cit, p. 151.



# مقدمة لدراسة المخاطب<sup>[1]</sup>

– الحكاية، الملحمة، أو الرواية – يعد السارد Narrator مخلوقا قصصيا مثله مثل مخاطبه. إن جان باتست كلامنس [2]، وهولدن كولفيد وسارد رواية مدام بوفاري Madame Bovary بناءات روائية، وكذلك الأفراد الذين يكلمونهم أو يكتبون لهم في الرواية.

من هنري جيمس ونورمان فريدمان إلى وين سي بوث وتزيفتان تودو روف، فحص كثير من النقاد تجليات السارد المختلفة في النثر القصصي والشعر، وكذلك أهميته وأدواره المتعددة (1). ولكن على النقيض من هذا الاهتمام بالسارد، تعامل نقاد قلائل مع المخاطب، ولم يقيم أحد حتى الوقت الحاضر بدراسته دراسة متعمقة. وبرغم الاهتمام الذي أثارته مقالات بنفيسست الجيدة عن الخطاب

كل سرد، شفهيًا كان أو مكتوبًا، يتحدث عن أحداث حقيقية أو أسطورية، يخبر عن حكاية كاملة أو يروي تتابعا بسيطا لأحداث معينة في الزمن، لا يفترض ساردا واحدا فقط، بل يفترض أيضا مخاطبا واحدا على الأقل، باعتبار أن المخاطب Naatee هو الذي يوجه إليه السارد الخطاب. في السرد القصصي

[1] اعتمدت في تعريب هذه المقالة على الترجمة الإنجليزية المنشورة في كتاب:

Jane P. Tompkins, ed "Reader-Response Criticism" Baltimore: The John Hopkins University press 7 th edition pp 7-25.

[2] جان باتست كلامنس هو بطل رواية السقوط للكاتب الفرنسي البير كامو. ولكي يتابع القارئ الاشارات الكثيرة الواردة في هذه المقالة عن حبكة هذه الرواية وعن طبيعة المخاطب فيها، أرى أنه من المفيد أن أتحدث بإيجاز عن هاتين النقطتين: تتمحور حبكة الرواية حول انقلاب أخلاقي في حياة كلامنس. فقد كان في يوم من الأيام محاميا ناجحا في باريس وأسس شهرته الأخلاقية بدفاعه عن الفقراء والمضطهدين ولكنه فجأة تعرض لتجربة جردته من ارتياعه الأخلاقي ومن تقديره لذاته، فبينما كان يسير على نهر «السين» في وقت متأخر من الليل، شاهد فتاة تتحرق بالقاء نفسها في النهر. وبرغم سماعه صوت استغاثة الفتاة وهي تغرق فإنه لم يعبأ بالأمر وإنما واصل سيره بمنتهى البساطة وعدم الاكتراث. وقد ظلت سلبيته وعدم اكتراثه بتلك المنتحرة تتفاقم في نفسه، وتدفعه إلى أن يعيد النظر في كل أعمال الخير التي فعلها في السابق وانتهى به الأمر إلى اعتبار تلك الأعمال مجرد مظاهر لتضخيم الذات في أعين الآخرين، وإنه في واقع الأمر لا يفعل الخير لذات الخير لانه في اللحظة التي غاب فيها الآخرون لم يساعد تلك الفتاة. عند هذا الحد أقنع عن حياة المحاماة ونفى نفسه بعيدا عن باريس. وفي خمرة مكسيكو سيتي في امستردام قابل كلامنس مخاطبه الذي يشكل حديثه معه بنية الرواية. وفي هذا الحديث يعترف كلامنس بفشله الأخلاقي ثم يوجه اتهاما مماثلا لمخاطبه بأنه يشاركه هذا الفشل والإفلاس الأخلاقي. وتجدر الإشارة فيما يتعلق بالمخاطب في هذه الرواية إلى أننا لا نسمع صوت هذا المخاطب طوال الرواية على الإطلاق، ولهذا تبدو هذه الرواية أشبه ما تكون بالأحاديث التلفزيونية التي لا نسمع منها إلا كلمات المتحدث، فنحن لا نسمع صوت المخاطب مباشرة وإنما نسمع صوت كلامنس فقط، ومن خلال الاعتماد على هذا الصوت نستطيع أن نفسر أقوال مخاطبه وتعليقاته، لما يسمع من كلامنس. المترجم.



Le discours، وعمل جاكوبسن في الوظائف اللغوية، والنفوذ المتزايد للشعرية والسيمولوجية، فإنه هذا الإهمال لا يزال قائما.

إن أي قارئ كان إمامه بجنس السرد إماما محدودا، يفرق في الوقت الحاضر بين سارد الرواية والمؤلف والذات الأخرى الروائية للمؤلف، ويعرف الفرق بين مارسيل، بروسست [3]، ريو، كامو [4]، ترسترام شاندي، ستيرن الروائي [5]، وستيرن الانسان. إن أغلبية النقاد، وبرغم وضوح هذه الفكرة، لا يكادون يهتمون بفكرة المخاطب، وغالبا ما يخلطون بينه وبين فكرة المتلقي أو القارئ وأنه لأمر واضح الدلالة ندرة استخدام كلمة المخاطب في الدراسات النقدية. إن عدم الاهتمام النقدي بالمخاطب أمر يمكن تفسيره، ففي الواقع أهملت دراسة المخاطب أكثر مما يجب، بسبب خاصية الجنس السردية ذاته: فإذا كان البطل أو الشخصية المركزية في السرد، تأخذ غالبا دور السارد وتؤكد نفسها على هذا الأساس (مارسيل في رواية البحث عن الزمن الضائع Ala recherche du temps perdu، وروكتان في الغثيان La Nausee [6] وجاك ريفيل في توظيف الزمن L'Emploi du temps [7] فإنه لن يكون هناك بطل يكون أولا وأخيرا مخاطبا،

إلا إذا أدخل المرء السارد الذي يؤسس مخاطبه (3) أو عملا مثل رواية التقييد La Modification [8] ونقطة أخرى يجب ألا تغيب عن البال هنا، وهي أن السارد على المستوى السطحي - إن لم يكن على المستوى العميق - مسؤول أكثر من مخاطبه عن شكل ونغمة الحكاية، وعن مميزات القصة الأخرى. أخيرا فإن عددا من المشاكل الشعرية السردية والتي كان بالإمكان أن تدرس من زاوية المخاطب سبق أن درست من وجهة نظر السارد، إذ إن العلاقة في نهاية المطاف بين الشخص الذي يروي الحكاية والشخص الذي تسرد له الحكاية، هي علاقة اعتماد

[3] بروسست، مرسيل: رواي فرنسي (1871-1922) أشهر أعماله «البحث عن الزمن الضائع» ومارسيل هو بطل هذه الرواية. المترجم

[4] ريو هو بطل رواية الطاعون التي كتبها البير كامو. المترجم.

[5] ستيرن، لورنس واحد من أبرز كتاب الرواية الانجليزية في القرن الثامن عشر وترسترام شاندي هو بطل قصة تحمل اسمه كتبها ستيرن. المترجم

[6] الغثيان رواية من تأليف جان بول سارتر وروكتان هو بطل هذه الرواية. المترجم

[7] هذه الرواية من تأليف الروائي الفرنسي ميشال بوتور والذي يعد من منظري وكتاب الرواية الجديدة وقد نشر هذه الرواية 1956. المترجم

[8] رواية من تأليف ميشال بوتور. المترجم

متبادلة في أي عمل سردي.

على أية حال. فالمخاطب يستحق أن يدرس، وهذا ما يؤكدده رواة القصص، والروائيون الكبار منهم والصغار. إن تنوع المخاطبين الموجود في السرود القصصية ظاهرة تلفت الانتباه. فالمخاطبون سواء أكانوا خاضعين أم متمردين، يثيرون الإعجاب أو السخرية، جاهلين بالأحداث التي تروى لهم أم يملكون عنها معرفة مسبقة، ساذجين إلى حد ما كما في رواية توم جونز Tom Jones [9] أو قساة بصورة مبهمة كما في الإخوة كارامازوف The Brothers Karamazov [10] فإنهم ينافسون الساردين تنوعا. علاوة على ما تقدم فإن عددا من الروائيين قد قاموا

بطريقتهم الخاصة بفحص الفروق التي يجب أن تراعى بين المخاطب والمتلقى أو بين المخاطب والقارئ. في رواية بوليسية كتبها نيكولاس بليك وفي رواية أخرى كتبها فيليب دورين نجح البوليس السري في اكتشاف الجريمة عندما أدرك أن المخاطب شخص آخر غير المتلقي. إضافة إلى ما سبق، يوجد هناك بعض السرود التي تركز على أهمية المخاطب، وفي هذه الحالة تقدم لنا ألف ليلة وليلة المثال الممتاز. إن شهرزاد يجب أن تمارس موهبتها كقاصة أو ستموت. إن الأمر واضح في أن مصير البطلة ومصير السرد لا يعتمدان فقط على قدرات شهرزاد كقاصة، بل يعتمدان أيضا على مزاج المخاطب: فإذا تعب شهریار، وقرر أن يكف عن الاستماع، فستموت شهرزاد وينتهي السرد [4]. ويمكن أن يكتشف الوضع الأساسي نفسه في لقاء أوليسس مع السيرينيس (5) [11]، كما يمكن أن يكتشف أيضا في عمل صدر مؤخرا. فمثل شهرزاد يبدو بطل رواية السقوط La chute مدفوعا بحاجة ملحة لمخاطب من نوع خاص. إن جان بانست كلامنس، وكما يتخلص من شعوره بالذنب، يجب أن يجد شخصا يصغي لحديثه، شخصا يكون قادرا على إقناعه بأن جميع البشر مذنبون. لقد وجد كلامنس هذا الشخص في خمارة مكسيكو سيتي في أمستردام، وفي تلك اللحظة بدأت حكايته السردية.

[9] بطل رواية تحمل اسمه كتبها الروائي الإنجليزي هنري فيلدج (17.7 - 1754) الذي يعد أبرز كتاب الرواية الإنجليزية في القرن الثامن عشر. المترجم

[10] رواية من تأليف الروائي الروسي المعروف دو ستوفسكي. المترجم

[11] السيرينيس السرينات Sirenes في الأساطير الإغريقية عبارة عن أختين أو ثلاث أخوات خرافيات يعشن في مكان ما في مكان ما في وسط البحر وكن يجذبن المسافرين من البشر بأناشيدهن المدهشة التي ما إن يسمعها أحد حتى يتجه إليهن حيث يجد الموت والهلاك، والإشارة هنا إلى لقاء أوليسيس بطل أوديسي هوميروس لهؤلاء السيرينيس وتحذير الإلهة له بعدم الإصغاء لنشيدهن.

انظر الأوديسة ترجمة أمين سلامة دار الفكر العربي الثانية ص 3.4 - 311. المترجم

## المخاطب في درجة الصفر

يختلف عن القارئ الحقيقي كما أنه يختلف عن المخاطب. إن مخاطب كـلامنس في رواية السقوط لا يطابق القارئ الذي يتصوره كامو، فكلامنس أولا وأخيرا ليس إلا محام يـزور أمستردام. قد يشابه القارئ المفترض المخاطب، ولكن مرة أخرى يعد هذا استثناء.

أخيرا يجب ألا نخلط بين المخاطب والقارئ المثالي، على الرغم من أن الاثنين قد يتشابهان إلى حد بعيد. إن القارئ المثالي، بالنسبة للكاتب هو القارئ الذي سيفهم النص بصورة ممتازة، وسيوافق بصورة تامة على كل نيات المؤلف. أما بالنسبة للنقاد فإن القارئ المثالي يمكن أن يكون هو القارئ القادر على تأويل اللامحدد النصوي والذي يمكن أن يوجد في نص محدد تبعا لبعض النقاد. [ومن هنا يأتي الاختلاف بين القارئ

في الصفحة الأولى من رواية الأب غوريو Le père Goriot [12] يعلن السارد قائلا: «إليك ما ستفعله أنت يا من تمسك هذا الكتاب بيدك البيضاء. وتجلس في مقعدك الوثير مرددا لنفسك: قد يكون هذا الكتاب مسليا. بعد قراءتك للمآسي الخاصة بالعجوز غوريو، سوف تتناول عشاءك بشهية مفتوحة، عازيا بلادة احساسك إلى المؤلف الذي تتهمه بالمبالغة والتضليل الفني. هذا «الأنت» صاحب البشرة البيضاء، والذي يتهمه السارد بالغرور والقسوة هو المخاطب. إن عدم مماثلة المخاطبة للكثير من القراء أمر واضح، ولهذا لا يمكن المطابقة بين المخاطب والقارئ بصورة فورية ومباشرة. إن بشرة القارئ قد تكون سمراء، أو غير بيضاء، كما أن القارئ قد يقرأ الرواية في السرير وليس على الكرسي، وقد يفقد القارئ شهيته للأكل بعد معرفته تعاسة التاجر العجوز. يجب ألا يُخلط بين قارئ القص وبين المخاطب: فأحدهما حقيقي بينما الآخر مخلوق قصصي، وإن حدث وكان القارئ يحمل تشابها شديدا للمخاطب، فإن هذه الحالة تشكل استثناء وليس القاعدة. وأيضا يجب ألا نخلط بين المخاطب والقارئ المفترض. إن كل مؤلف، بافتراض أنه لا يكتب لنفسه وإنما لآخر، سوف يطور سرده كوظيفة لقارئ من نمط معين، سوف يمنح هذا القارئ بعض السمات المحددة، وبعض القدرات العقلية، وبعض الميول والرغبات، كل هذا تبعا لنظرتة إلى الإنسان بصورة عامة، وتبعا للالتزامات التي يحس بأنها يجب أن تُحترم. إن هذا القارئ المفترض

[12] هذه الرواية من تأليف الكاتب الفرنسي المشهور بلزاك. المترجم



هذه الصفات المميزة يجب أن توضع فيما يتعلق بالمخاطب في درجة الصفر - Degree Narratee، وقد حان الوقت لنحدد هذا المفهوم.

في المكان الأول: يعرف المخاطب في درجة الصفر لسان ولغة السارد. وفي هذه الحالة، ولكي يعرف اللسان يجب أن يعرف المعاني Denotation؛ المدلولات كما هي، وإن كانت قابلة للتطبيق. وكذلك يجب أن يعرف المرجعيات - ومن بين العلامات التي تؤسس المعنى تستبعد المعرفة بالإيحاءات (Connotation) (القيم الذاتية المرتبطة بتلك المعاني). يتطلب الأمر أيضا تمكن المخاطب من النحو تمكنا تاما، ولكن ليس على الاحتمالات ما وراء النحوية اللامتناهية (Infinite Paragrammatical). إنها القدرة على ملاحظة الغموض الدلالي أو البنائي للكلمة ثم القدرة على حل هذا الغموض من السياق. إنها القدرة على تمييز الأخطاء النحوية أو شذوذ أية جملة أو تركيب بالرجوع إلى النظام اللغوي المستخدم (7).

وراء هذه المعرفة اللغوية، يمتلك المخاطب في درجة الصفر بعض القدرات التفسيرية والتي هي في الغالب الأعم نتائج طبيعية لهذه المعرفة. إن المخاطب في درجة الصفر عندما يعطى جملة أو مجموعة من الجمل يستطيع أن يصل إلى الافتراضات والنتائج (8)، كما أنه يعرف النحو السردى والقواعد التي على أساسها تكون الحكاية محكمة (9). إنه يعرف على سبيل المثال أن الحد الأدنى لمتتالية سردية تكون في الانتقال من وضعية معطاة إلى وضعية مضادة. إنه يعرف أن للسرد بعدا زمنيا وأن هذا البعد يحتم علاقات سببية. أخيرا فإن المخاطب في درجة الصفر يملك

المثالي والمخاطب]، فالمخاطبون الذين يضاعف لهم السارد تفسيراته، ويبرر لهم خصوصيات سرده، متعددون، ولا يمكن أن ينظر إليهم على أنهم يمثلون القارئ المثالي الذي يحلم به الروائي، ومن جهة أخرى فهؤلاء المخاطبون عاجزون تماما حتى عن تأويل مجموعة مقيدة من النصوص داخل النص الأم.

إذا كان المخاطبون يتميزون عن القراء الحقيقيين، والمفترضين (Virtuals) والمثاليين (6) (ideals)، فإنهم وفي أغلب الأحيان يختلفون عن بعضهم البعض، ووبرغم هذا الاختلاف فإن بالإمكان أن نصف كل واحد منهم كوظيفة لنفس الفئات ووفقا لنفس النماذج. إننا نحتاج إلى أن نحدد على الأقل بعض هذه الصفات المميزة، وكذلك بعض الطرق التي يختلف أو يأتلف كل منهم مع الآخر.

ذاكرة قوية، على الأقل، فيما يتعلق بالأحداث السردية التي أحيط بها علما، وبالنتائج التي يمكن أن تستخلص من هذه الأحداث. إن المخاطب في درجة الصفر إذن لا يفتقر إلى الصفات الإيجابية ولكنه أيضا يتحاشى الصفات السلبية. إنه يستطيع فقط أن يتابع السرد بطريقة محددة جدا، كما أنه ملزم بأن يطلع نفسه على الأحداث عن طريق القراءة من الصفحة الأولى إلى الصفحة الأخيرة، من كلمة البداية إلى آخر كلمة. إن المخاطب في درجة الصفر إضافة لما تقدم بلا هوية شخصية، وبلا خصائص اجتماعية، فهو ليس طيبا ولا شريرا، لا متفائلا ولا متشائما، لا ثوريا ولا برجوازيا، كما أن شخصيته ومكانته الاجتماعية لا تؤثران أبدا في إدراكه للأحداث التي تقدم له. وهو علاوة على ذلك لا يعرف شيئا على الإطلاق عن الأحداث أو الشخصيات التي تذكر له، وليس له إطلاع على الأعراف السائدة في هذا العالم [الذي يقرأ أحداثه في النص] أو أي عالم آخر. وكما أنه لا يفهم إحياءات بعض تغيرات الأسلوب، فهو أيضا لا يدرك ما يمكن أن يستدعى عن طريق هذه الحالة أو تلك، هذا الفعل الروائي أو ذاك. إن النتائج المترتبة عن هذا الوصف باللغة الأهمية. ذلك أنه دون مساعدة السارد، ودون شروحاته، ودون المعلومات التي يزود بها المخاطب، فإن المخاطب لن يكون قادرا على تأويل القيمة لأي فعل، ولن يصل إلى مسببات أي فعل. وهكذا سيعجز المخاطب في درجة الصفر عن تحديد أخلاقية أو عدم أخلاقية الشخصية، وعن تحديد واقعية أو غلو الوصف، وعن المزايا لجواب معين، والقصد التهكمي وراء تقرير مطول. كيف يمكنه أن يكون قادرا على مثل هذا التحديد؟ بالاستناد إلى أية تجربة، إلى أية

معرفة أو أي نظام للقيم؟ بصورة أكثر تخصيصا، فإن فكرة مثل فكرة الاحتمال تفيد المخاطب في درجة الصفر بصورة سطحية جدا. إن الاحتمال في واقع الأمر يُحدّد دائما بالنسبة لنص آخر. سواء أكان هذا النص الحس المشترك أم القواعد لجنس أدبي أم «الواقع». ولكن لأن المخاطب في درجة الصفر ليس له إطلاع على أي نص، وفي حالة غياب الشرح، فإن مغامرات (دون كيشوت) سوف تبدو له أمورا طبيعية مثل مغامرات (باسيموريل) (شخص يستطيع اختراق الجدران) أو مثل مغامرات أبطال رواية يوم جميل Une Belle Journée (10). إنني إذا علمت من رواية أسطورة القديس جولييان أن جولييان يعتقد أنه قتل والده، فأعني عليه فإنني أقيم علاقة سببية بين هذين الخبرين الموجودين على أساس منطق البدهية وفي ضوء خبرتي

إليه، أنجز، سلفا: إن الشيفرة هي الاخدود لـ سلفا هذه، مشيرة إلى الورا، إلى ما قد كتب أي إلى الكتاب (كتاب الثقافة، الحياة، والحياة كثقافة) إن الشيفرة تجعل النص نشرة تمهيدية لهذا الكتاب (12). بالنسبة للمخاطب في درجة الصفر لا يوجد هناك سلفا لا يوجد هناك كتاب.

### علامات المخاطب

ما لم يُذكر العكس، فإن كل مخاطب يمتلك الخصائص التي عددناها سابقا: إنه يعرف على سبيل المثال، اللغة التي يوظفها السارد، وهو يتمتع بذاكرة قوية، كما أنه لا يعرف شيئا عن الشخصيات المقدمة في النص. ولكن، وفي حالات ليست نادرة قد يكون السرد مناقضا وغير ملتزم بهذه الخصائص: إن مقطعا معينا قد يؤكد مشاكل المخاطب التي تتعلق باللغة [التي يوظفها السارد]، وقد يكشف سرد آخر عن إصابة المخاطب بفقدان الذاكرة، وفي سرد ثالث قد يكون التركيز على معرفة المخاطب [المسبقة] بالمشاكل التي تُناقش. بناء على هذه الانحرافات عن خصائص المخاطب في درجة الصفر، تتأسس تدريجيا صورة مخاطبٍ محدد. إن إشارات محددة، يوفرها النص، وتتعلق بالمخاطب، توجد في بعض الأحيان في القسم السردى الذي لا يوجه إلى المخاطب، وما على المرء إلا أن يتذكر رواية اللاأخلاقي L'immoraliste [13]، ورواية قلب الظلام Heart Of Darkness [14]، حتى يثبت له أن المظهر الجسدي، والشخصية، والوضعية المدنية، وتجربة المخاطب وماضيه يمكن أن تناقش

الحياتية، إضافة إلى معرفتي بتقاليد روائية محددة. نحن إضافة إلى ذلك ندرك أن واحدا من آليات العملية السردية هو "الخلط بين التتابعية والنتيجة فما يأتي لاحقا يقرأ في السرد على أنه نتيجة لـ ... (11) « ولكن لأن المخاطب لا يملك الخبرة ولا الحس العام فإنه يستطيع أن يتصور علاقات السببية الضمنية ولهذا لا يقع ضحية لهذا الخلط. أخيرا، فإن المخاطب في درجة الصفر لا ينظم السرد كوظيفة لشيفرات أساسية درست على يد (رولان بارت) في كتاب SIZ. إن المخاطب في درجة الصفر لا يعرف كيف يفك تداخل الأصوات المختلفة التي تشكل السرد. وكما قد قال بارت: إن الشيفرة The Code هي نقطة التقاء اقتباسات مختلفة، وهم بنيوي.. الوحدات الناتجة من شظايا هذا الذي دائما يكون قد قُرى نَظَر

[13] من تأليف الكاتب الفرنسي أندريه جيد، نشرت عام 1902. المترجم

[14] من تأليف الكاتب الانجليزي جوزيف كونراد. المترجم



أيضا تخبرنا أن المخاطب قد جرب الأحاسيس نفسها في حضرة أفراد غير عاديين. إننا عندما نفسر جميع علامات السرد على أنها وظائف للمخاطب، نستطيع أن نحصل على قراءة جزئية للنص، إلا أنها ستكون قراءة قابلة للاستنطاق مرة أخرى، كما أنها ستكون محددة جدا. إننا عن طريق إعادة ترتيب علامات الفئة الثانية ودراسة هذا الترتيب، نستطيع أن نعيد بناء صورة للمخاطب وتعتمد هذه الصورة في تميزها وتفردا وكما لها على النص الذي نتعامل معه.

إن العلامات التي تنتمي إلى الفئة الثانية لا يسهل معرفتها أو تفسيرها، وفي الواقع، قد تتضح بعض هذه العلامات وضوحا شديدا، بينما يكتنف الغموض علامات أخرى إلى حد بعيد. فعلى سبيل المثال، إذا كانت الإشارات المقدمة عن

بهذه الطريقة. إن هذه الإشارات قد تسبق أو تلحق الجزء السردى الموجه للمخاطب، كما أنها قد تعترض [هذا الجزء] أو تؤطره، وفي أحيان كثيرة تؤكد هذه الإشارات ما يكشفه لنا الجزء المتبقي من السرد، والحكاية التي يرويها مستمعيه تؤكد هذه الحقيقة سريعا، ومع ذلك، وفي بعض الأحيان، تتعارض هذه الاشارات مع السرد، وتركز على اختلافات محددة بين المخاطب كما يتصوره السارد، وكما يظهر من خلال صوت آخر. إن الكلمات القلائل التي قالها الدكتور سبلوفجل في نهاية «شكوى بورتنوي» Portnoy's Complaint تظهر أنه يختلف عن الشخصية التي قدمها عنه السرد (13) إن صورة المخاطب تظهر أكثر وضوحا من خلال السرد الموجه إليه. وباعتبار أن كل سرد هو عبارة عن مجموعة من العلامات الموجهة إلى المخاطب، يمكننا تمييز فئتين رئيسيتين من العلامات: هناك أولا علامات لا تحمل إشارة إلى المخاطب، أو بصورة أكثر دقة لا تحمل إشارة تفريق بينه وبين المخاطب في درجة الصفر، وهناك ثانيا، علامات تحده كمخاطب معين، وتجعله ينحرف عن المعايير القائمة. في قلب بسيط [15] Un Coeur simple جملة كهذه «أألت بنفسها على الأرض» ستكون ضمن الفئة الأولى، فهذه الجملة لا تظهر شيئا مخصوصا عن المخاطب، وإن كانت تسمح له بأن يفهم معاناة «فليستي» وبصورة معاكسة، تأتي جملة كهذه: «كل شخصيته أثارت الارتباك الذي يثيره فينا عادة مشاهدة أفراد غير عاديين»، فهذه الجملة لا تسجل فقط ردة فعل البطلة في حضرة م. بورايس بل إنها

المخاطب في بداية الأب غوريو واضحة جدا ولا تثير أية مشكلة: «إليك ما ستفعله، أنت يا من تمسك هذا الكتاب بيدك البيضاء، أنت يا من تجلس مسترخيا في مقعدك الوثير...» فإن الجملتين الأوليين في «الشمس تشرق أيضا» [16] The sun Also Rises، تثيران مشكلة معقدة، فجاك حسب مخاطبه لم يقرر بشكل صريح، أن كـون الرجل بطل ملاكمة يعني الاعجاب به بالضرورة، إذ يكفي أن يلمح جاك بذلك: لقد كان روبرت كوهن بطل الملاكمة للوزن المتوسط في برنستون، لا تظن أنني كنت منبهرًا بذلك للقلب، ولكنه كان يعني الكثير لكوهن. يجب أن يكون الأمر واضحا في أن أي إشارة سواء أكانت صريحة أم غامضة يجب أن تفسر على أساس النص ذاته، بالاستعانة باللغة الموظفة، افتراضاتها المسبقة

والنتائج المنطقية التي تترتب على هذه الافتراضات، وبمعرفة المخاطب المقررة سلفا [في هذه المقالة] كدليل وموجه.

إن العلامات القادرة على تصوير المخاطب تتفاوت إلى حد بعيد، ولكن المرء يستطيع بسهولة أن يميز عدة أنماط تستحق الدراسة. أولا: يجب أن نذكر كل المقاطع السردية التي يشير فيها السارد مباشرة إلى المخاطب بكلمات مثل «قارئ» أو «مستمع» وكذلك بتعابير مثل عزيزي أو صديقي. وفي الحالات التي يحدد فيها السرد صفة مميزة للمخاطب، مثل مهنته أو جنسيته، يجب أن ندخل هذه المقاطع التي تذكر هذه الصفات ضمن الفئة الأولى. وهكذا فإذا كان المخاطب محاميا، فإن جميع المعلومات المتعلقة بالمحامين ستكون ذات صلة وثيقة به. أخيرا يجب أن نحفظ بجميع المقاطع التي يحدد فيها المخاطب عن طريق ضمائر المخاطب وصيغ الفعل.

بالإضافة إلى هذه المقاطع التي تشير بشكل صريح للمخاطب، توجد مقاطع أخرى، والتي رغم أنها لم تكتب في صيغة المخاطب، فإنها تتضمن وتصف مخاطبا معينًا. إن مارسيل عندما كتب في البحث عن الزمن الضائع «بالإضافة إلى ذلك، فنحن لم نمكث في المنزل لقد خرجنا للنزهة». إن «نحن» هنا تستبعد المخاطب، ولكنه (مارسيل) عندما قال: «دون شك، في هذه المصادفات الرائعة التي ينسحب فيها الواقع، ويكرس نفسه لما كنا [نحن] نحلم به لمدة طويلة» «فإن» «نحن» هنا تتضمن المخاطب. إن التعبير غير الشخصي، والضمائر غير المحددة غالبا ما تشير فقط للمخاطب.

المثال - في المزيّفون [17] Les faux - Monnayeurs يرفض بشدة النظرية التي يطورها المخاطب بغرض تفسير ارتحالات فنسنت مولينيه الليلية: «كلا. إن فنسنت مولينيه لم يكن يذهب كل ليلة إلى عشيقته». إن نفيًا جزئيًا يمكن أن يكون في بعض الأحيان كاشفًا، ففي البحث عن الزمن الضائع وبينما يعتقد السارد أن تخمينات المخاطب عن معاناة سوان البالغة تقوم على أساس متين، إلا أنه يجدها غير كافية، «هذه المعاناة التي أحس أنها لا تشابه أي شيء ظنه ممكنًا. ليس لأنه في ساعات الشك الأعماق لا يكاد يتخيل شيئًا مؤلمًا إلى هذا الحد، بل لأنه حتى عندما يتخيل هذا الشيء يبقى الأمر غامضًا وغير مؤكد».

هناك أيضًا مقاطع تتضمن عبارة ذات دلالة إشارية، ولكن هذه العبارة لا

علاوة على ذلك فغالبًا ما يكون هناك مقاطع كثيرة في السرد، وهذه المقاطع وإن كانت لا تشير إلى المخاطب ولو بصورة غامضة، إلا أنها تصفه بصورة مفصلة أو مجملة. ووفقًا لذلك فإن أجزاء محددة من السرد يمكن أن تقدم في صيغة أسئلة أو أسئلة كاذبة، وفي بعض الأحيان لا تطرح هذه الأسئلة من قبل الشخصية ولا من قبل السارد لأنه فقط يقوم بترديدها. إن هذه الأسئلة يجب إذن أن تعزى للمخاطب، وفي هذه الحالة يجب أن نلاحظ ما يثير فضول المخاطب، والمشاكل التي يريد أن يجد لها حلولًا، إن المخاطب في الأب غوريو على سبيل المثال هو الذي يقوم بطرح التساؤلات عن مستقبل م بوير: «إلام انتهى؟ ولكن لعله عيّن في وزارة العدل» لكن السارد في بعض الأحيان يوجه أسئلة إلى المخاطب نفسه، وفي الإجابة عن هذه الأسئلة سيكشف المخاطب عن معرفته وقناعاته. إن مارسيل سيوجه سؤالًا كاذبًا للمخاطب يسأله فيه عن تفسير لاستخدام سوان لغة مبتذلة وعن سبب تصرفها المفاجيء: «ولكن من لم ير أميرة غير متكلفة تستخدم بصورة تلقائية لغة الكبار المضجرين؟...».

في بعض الأحيان، قد تقدم بعض المقاطع في صيغة النفي، وبعض هذه المقاطع تعد إطالة لجملة قالتها شخصية معينة أكثر منها استجابة لسؤال يطرحه السارد. إن الأمر في هذه الحالة يتعلق بالأحرى بقناعات المخاطب التي تتعارض معها هذه المقاطع. إن اهتمامات المخاطب هي التي تُهاجم وأسئلته هي التي يُفرض عليها الصمت. إن السارد — على سبيل



تشير إلى عنصر سابق أو لاحق في السرد، وإنما تشير إلى نص آخر، إلى تجربة وراء ؛ نصية Extra-textual Experience، وهذه التجربة معروفة للسارد والمخاطب. «نظر إلى القبر، وهناك دفن دمة الأخيرة كشاب، واحدة من هذه الدمعات التي رغم سقوطها على الأرض ترتفع باتجاه السماء». من هذه الأسطر القليلة سيعرف المخاطب في الأب غوريو هذا النوع من الدموع الذي دفن راستقناك. إنه بالتأكيد قد سمع عن هذه الدموع، ودون شك قد رآها، ومن الجائز أنه نفسه قد ذرف واحدة من هذه الدموع.

إن المقارنات أو التناظرات الموجودة في السرد قد تزودنا بمعلومات مهمة أو هامشية. وفي واقع الأمر، فإن الجزء الثاني من أية مقارنة يفترض دائما أن يكون معروفا أكثر من الجزء الأول. وعلى هذا الأساس

نستطيع أن نفترض أن المخاطب في إناء الذهب The Gold pot قد سمع من قبل هزيم الرد، عندما قيل له «تلاشى الصوت، مثل هزيم رعد بعيد» ونستطيع بناء على هذا أن نبدأ بإعادة بناء جزئية لنمط العالم الذي يعرفه المخاطب.

ولكن يبدو أن أكثر هذه العلامات كشفا، وفي الوقت نفسه أكثرها صعوبة فيما يتعلق بتحديداتها ووصفها وصفا دقيقا، هذه العلامات التي سأطلق عليها - لنقص المصطلح الأكثر ملاءمة ؛ التسويغات الخارجية Over-Justification. إن أي سارد يشرح بصورة مجملّة أو مفصلة العالم الذي تسكنه شخصياته، كما أنه يحفز أفعالهم، ويبرر أفكارهم. إن حدث ووضعت هذه التفسيرات والتحفيّزات على مستوى ما وراء اللغة - Meta Language ، ما وراء التعليق Meta - Commentary أو ما وراء السرد Meta narration فإنها ستكون تسويغات خارجية. إن السارد في راهب بارما La chartreuse de parme عندما ينصح المخاطب قائلا في لاسكالا «جرى العرف على أن تستمر الزيارات للأكشاك [18] لمدة عشرين دقيقة تقريبا «فإنه يفكر فقط في تزويد المخاطب بالمعلومات الضرورية لفهم الأحداث. ومن ناحية أخرى، فعندما يعتذر السارد عن رداءة صياغة جملة معينة، أو عندما يسمح لنفسه بأن يقطع السرد، أو يعترف بعجزه عن وصف أحاسيس معينة وصفا جيدا، فإنه في كل هذه الحالات يستخدم تسويغات خارجية. إن التسويغات الخارجية تزودنا بتفاصيل شائقة عن شخصية المخاطب، وإن كانت تقوم بهذا

[18] قد يكون المقصود بالكشك المكان الذي يعترف فيه المخطيء أمام الراهب في الكنيسة. المترجم

في الصفحة التالية: عن شعرها الأسود، وبطنها الضامر، ونهديها الصغيرين. مؤكداً أن الترابط المنطقي لا يعد مطلباً أساسياً في الأدب الإباحي، ولكن حتى في هذه الحالات يصعب — إن لم يكن مستحيلاً — تفسير المادة الدلالية المقدمة للمخاطب.

في بعض الأحيان تشكل العلامات التي تصف المخاطب مجموعة متباينة بشكل غريب. وفي واقع الأمر، فإن كل علامة تروى للمخاطب لا تحتاج أن تواصل أو تؤكد علامة سابقة، ولا أن تصرح بعلامة لاحقة. إن الأمر قد يتعلق بمخاطبين يتغيرون كما يتغير العديد من الاتجاهات والعواطف، ولكن الطبيعة المتناقضة لمخاطبين معينين لا تنشأ دائماً من شخصية معقدة أو تطور مصقول. فعلى سبيل المثال، تشير الصفحات الأولى من الأب غوريو إلى أن مخاطباً

غالباً بطريقة غير مباشرة، فعن طريق التغلب على دفاعات المخاطب، وعن طريق إظهار أهوائه، وبتعزيز إدراكاته تكشف التسويغات الخارجية هذه التفاصيل.

إن علامات المخاطب. سواء تلك العلامات التي تصفه، أو العلامات التي تزوده بالمعلومات، يمكن أن تثير عدة مشاكل أمام القارئ الذي يرغب في تصنيف هذه العلامات كيما يصل إلى صورة للمخاطب، أو إلى قراءة محددة للنص. إن المشكلة لا تكمن في صعوبة ملاحظة هذه العلامات أو الوصول إليها أو تفسيرها، بل تكمن في أن في أن المرء قد يجد في سرود معينة علامات تتعارض مع بعضها بعضاً. ففي بعض الأحيان، قد تنشأ هذه العلامات مع سارد يرغب في أن يسلي نفسه على حساب المخاطب، أو يريد أن يؤكد اعتبارية النص: فغالباً لا يوجد في العالم المقدم [في عالم القص] أو لا يمكن أن نطبق عليه مبادئ التناقض المعروفة عندنا [في عالم الواقع]. وأخيراً فإن التناقضات الأكثر وضوحاً تنتج من وجهات نظر مختلفة يحاول السارد أن يعيد إنتاجها بصورة جادة. على الرغم من ذلك. فقد يحدث ونفشل في تفسير جميع المعلومات المتناقضة على أساس هذه الطريقة. في تلك الحالات، يجب أن تعزى هذه المعلومات المتناقضة إلى عجز المؤلف أو مزاجه الفني الخاص.

إن السارد في كثير من الروايات الإباحية، يبدأ كما يبدأ أبطال المغنية الصلحاء La Cantatrice Chauve بوصف الشخصية على أنها شقراء الشعر، كبيرة النهدين، ومنتفخة البطن، ثم يتكلم وبنفس الاقتناع،

بارسيا، سيكون بإمكانه إدراك «خصوصيات هذا المشهد، المملوء بالملاحظات واللون المحليين». إن هذه الكلمات الاستهلاكية تتعارض مع ما قد أكدته [الرواية] من اتهام المخاطب بعدم الحساسية، وبخلطه بين الواقع والقص، هذا التناقض لن يحل أبداً، بل قد تُضاف إليه تناقضات أخرى، مما يجعل الأمر يزداد صعوبة في معرفة المخاطب الذي يوجه إليه السارد الحديث. هل هي حالة قصور؟ يجوز، فبلزك لم يكن يهتم بالتفاصيل الفنية، كما أنه كان يرتكب أخطاء فنية لن يغتفرها له فلوبير أو هنري جيمس. وفي هذا السياق يمكن اعتبار هذه الحالة شاهداً كاشفاً عن القصور: فبلزك المهووس بمشاكل الهوية – وهذه المشاكل بالتأكيد مهمة جداً في الأب غوريور لم

يستطع أن يحدّد من سيكون مخاطبه.

رغم الأسئلة المحيرة، والمصاعب المثارة، والأخطاء المرتكبة، فإن الأمر يبقى واضحاً في أنواع العلامات المستخدمة، وأعدادها الخاصة، وتوزيع هذه العلامات، يحدد إلى درجة معينة أنماط السرد المختلفة. إن السرد التي يسود فيها التفسير والتحفيز مثل دون كيشوت Don Quixote ، تريسترام شاندي Tristram shandy ، الأوهام الضائعة Les il-

lusions perdus ، والزمن المستعاد Le temps ret-rouv [19] تختلف اختلافاً كبيراً عن السرد التي يؤدي فيها التفسير والتحفيز دوراً محدوداً كما في هذه الأعمال، القتلة the killers [20]، الصقر المألطي the maltese falcon ، والغيرة la jalousie [21]. إن الأعمال الأولى تروى عن طريق رواية يجدون البعد الخطابي أكثر أهمية من البعد السردى (الحكاىي)، أو يعون بصورة حادة مجانية – أو حتى زيف – أي سرد، أو أي نمط سردي معين، فإنهم نتيجة [هذا الوعى] يحاولون أن يطهروا السرد [بالتركيز على البعد الخطابي]، أما الأعمال الثانية، فقد قُدمت عن طريق رواية متحررين من القلق بصورة تامة في السرد الحكائى، كما أنهم ولأسباب متعددة يتمنون أن ينقلوا عن محيطهم المعتاد [عن طريق السرد]. إن التفسيرات والتحيزات، علاوة على ما تقدم، يمكن أن تقدم نفسها، كما هي، وبصورة صريحة، تُقنّع طبيعتها عن طريق التخفي بصورة كاملة أو ناقصة، إن سارد بلزك أو ستيندال لن يتردد

[19] للكاتب الفرنسى مارسيل بر وست. المترجم

[20] للكاتب الأمريكى إرنست همنغواي. المترجم

[21] للكاتب الفرنسى الآن روب غرييه. المترجم



إن العديد من السرد، تبدو غير موجهة إلى أحد على وجه الخصوص: وفي هذه الحالة لا توجد شخصية يمكن أن ينظر إليها على أنها تؤدي دور المخاطب، كما أن السارد لم يذكر مخاطبا معينا لا بطريقة مباشرة [كما في هذا المثال]: (إنك دون شك.. عزيزي القارئ، لم تحبس أبدا في قنينة زجاجية) ولا بطريقة غير مباشــــــــــــرة (لم نكن نستطيع أن نفعل شيئا، إلا أن نقطف وردة ثم نقدمها للقارئ). كما أن الدراة التفصيلية لروايات مثل التربية العاطفية l'Education sentimentale [22] أو يوليسس Ulysses تكشف لنا عن حضور سارد يحاول أن يكون غير مرئي، ويحاول أن يتدخل أقل ما يمكن في مسار الأحداث، فذلك الدراسة المتعمقة للسرد الذي يبدو بلا مخاطب، كما في العملين

لحظة واحدة في أن يصرح بالحاجة لتفسير فكرة، أو فعل أو وضعية معينة. «نحن ملزمون هنا، أن نقطع حكاية هذا المشروع الجريء، من أجل تقديم معلومات ضرورية تُفسّر شجاعة الدوقة في نصحتها فابرس حول هذا الهرب الخطير للغاية». أما سارد فلوبير - خصوصا بعد مدام بوفاري، فإنه غالبا ما يستغل الغموض، ولهذا لم نعد نعرف تماما إن كانت جملة من الجمل تفسر أخرى، أو أنها مجرد سابقة أو لاحقة. «حشد جيشا، أصبح الجيش أكبر، أصبح مشهورا مطلوبا» إن التفسيرات يمكن أن تقدم على شكل قواعد كلية أو قوانين عامة كما في أعمال بلزاك وزولا، أو يمكن أن تتحاشى بقدر الإمكان كل التعميمات كما في روايات سارتر وسيمون دي بوفوار، وكذلك يمكن أن تتناقض التفسيرات أو تتفق مع بعضها البعض، يمكن أن تتكرر أن تستخدم مرة واحدة، تظهر فقط في لحظة استراتيجية أو تحدث في أي مكان من السرد. في كل مرة من هذه المرات سيبنى نمط سردي مختلف

## تصنيف المخاطبين

نستطيع بفضل العلامات التي تصف المخاطب، أن نميز أي سرد تبعاً لنمط المخاطب الذي يوجه إليه السرد، ولكن تمييز فئات المخاطبين المختلفة وفقا لأمرجتهم، أو وضعيتهم المدنية أو قناعاتهم، ستكون عملية غير مجدية، لأنها ستستغرق وقتا طويلا، لأنها شديدة التعقيد، كما أنها غير دقيقة، ولهذا فإن تصنيفا للمخاطبين على أساس حالاتهم السردية، ووفقا لأوضاعهم بالنسبة للسارد والشخصيات والسرد، سيكون تصنيفا أسهل نسبيا.

[22] للروائي الفرنسي جوستاف فلوبير. المترجم

بعض الأحيان إلى تجربة وراء — نصية «ذاك الارتباك الذي تثيره فينا عادة مشاهدة أفراد غير عاديين»، تزودنا بدليل على وجود المخاطب وبمعلومات عن طبيعته. وهكذا فحتى وإن كان المخاطب يبدو غير مرئي في السرد، إلا أنه موجود وغير مهمل بصورة تامة.

في سرود أخرى، وإن لم يقدم المخاطب عن طريق شخصية، فإنه على الأقل يذكر بصورة صريحة عن طريق السارد، قد يشير إليه السارد كثيرا أو قليلا، وقد تكون هذه الإشارات مباشرة كما في يوجين أونجين Eugene Onegin، إناء الذهب the gold توم جونز Tom Jones أو غير مباشرة كما في الحرف القرمزي The Scarlet Letter، دكان الفضول القديم The Old Curiosityshop والمزيفون، إن هؤلاء المخاطبين مثلهم مثل المخاطب في قلب بسيط غير مسمين، وأدوارهم في السرد ليست دائما مهمة، ومع ذلك، وبسبب المقاطع التي تحددهم بصورة صريحة، فإنه يسهل أن نرسم ملامحهم، وأن نعرف كيف ينظر إليهم السارد. إن سارد توم جونز يزودنا في بعض الأحيان بمعلومات كثيرة للغاية عن المخاطب، كما أنه غالبا ما ينفرد به ويوجد عليه بالنصائح في مرات كثيرة إلى الحد الذي يصبح فيه المخاطب واضحا وضوح أي شخصية أخرى.

في أحيان كثيرة، وعوضا عن توجيه الحديث — صريحا أو ضمنا — لمخاطب ليس شخصية في العمل السردى، يروي السارد حكايته لمخاطب يكون شخصية داخل العمل السردى كما في قلب الظلام،

السابقين، واللذين يمكن أن نضيف إليهما: الملاذ Sanc-tuary، الغريب L'etranger [23]، وقلب بسيط Un Coeur Simple. إن سارد قلب بسيط، على سبيل المثال لا يشير ولو مرة واحدة، إلى مخاطب معين بطريقة صريحة، ولكن وعلى الرغم من ذلك، فإن سرده يتضمن مقاطع عديدة تشير بصورة تتفاوت بوضوحها إلى أن السارد يوجه حديثه إلى شخص ما. وعليه فإن السارد عندما يعرف بعض الأفراد بذكر أسمائهم، فهو لا يعرف هؤلاء الأشخاص لنفسه، وإنما يجب أن يكون هذا التعريف موجها للمخاطب. علاوة على ذلك، فإن السارد غالبا ما يلجأ إلى المقارنة لكي يصف شخصية أو موضع حادث، وكل مقارنة [بحد ذاتها] تحدد بصورة أكثر دقة نوع العالم المعروف للمخاطب. وأخيرا يشير السارد في

شكوى بورتنوي، ومحن الفضيلة les infortunes de lavertu في مثل هذه الحالة فإن هذه الشخصية قد توصف بطريقة تفصيلية أو مجملية، فبينما لا نعلم شيئاً عن الدكتور سبلفوجل — في رواية شكوى بورتنوي إلا أنه حاد الذهن، تزودنا محن الفضيلة بكل تفاصيل حياة جوليت.

إن المخاطب / الشخصية قد لا يؤدي في السرد دوراً أكثر من دوره كمخاطب كما في قلب الظلام، ولكنه أيضاً قد يلعب أدواراً أخرى بالإضافة إلى دوره كمخاطب. إن الأمر ليس نادراً على سبيل المثال، بالنسبة للمخاطب في أن يكون سارداً في نفس الوقت، ففي اللاأخلاقي كتب أحد الأشخاص الثلاثة الذين استمعوا إلى حكاية مايكل رسالة طويلة إلى أخي مايكل. في تلك الرسالة، أعاد ذكر الحكاية التي قالها له صديقه [مايكل] وتوسل إلى أخيه [أخ مايكل] ليساهم في انتشال مايكل من تعاسته، كما أنه سجل ردة فعله الذاتية بالنسبة لحكاية مايكل، وبالنسبة للظروف التي قادت به إلى أن يكون حاضراً لحظة رواية تلك الحكاية. في أحيان أخرى، يمكن أن يكون المخاطب في حكاية معينة هو السارد في الوقت نفسه، في هذه الحالة لا ينوي السارد أن يخاطب أحداً غير نفسه، ففي رواية الغثيان على سبيل المثال — ويصدق الأمر بالنسبة لأكثر الروايات المكتوبة على شكل يوميات — يعتمد روكتان على كونه القارئ الوحيد ليوميته.

إن المخاطب / الشخصية يمكن أن يتأثر بالسرد الموجه له بصورة قوية أو ضعيفة، فبينما لم يتأثر أصحاب مارلو في رواية قلب الظلام بحكايته التي

يروئها لهم، نجد أن المخاطبين الثلاثة في رواية اللاأخلاقي، وإن لم يتغيروا عما كانوا عليه قبل سماعهم قصة مايكل، فإنهم على الأقل قد «تملكهم شعور غريب بالقلق» [بعد سماع الحكاية]. وفي رواية الغثيان، كما في الأعمال التي تشابهها والتي يؤسس فيها السارد مخاطبه، نلاحظ أن المخاطب يتغير تدريجياً وبصورة عميقة نتيجة للأحداث التي يرويها لنفسه.

أخيراً فإن المخاطب / الشخصية يستطيع أن يقدم للسرد بعض الشخصيات الضرورية أو الهامشية، الجوهرية أو العرضية كمخاطبين. ففي قلب الظلام — على سبيل المثال — ليس ضرورياً بالنسبة لمارلو أن يعامل رفاهه في «نيلي» [24] كمخاطبين لأنه يستطيع أن يروي حكايته لأي مجموعة أخرى من الناس، بل إن بإمكانه أن يحجم عن

[24] اسم السفينة التي يروي فيها البطل مارلو حكايته لزملائه البحارة. المترجم



النص لن يذكر بالضرورة إن كان المخاطب قارئاً، أو مستمعا، فإننا نستطيع أن نقول إن المخاطب يكون قارئاً عندما يكون السرد مكتوباً (هيروديس) ومستمعا عندما يكون السرد شفها (أنشودة رولاد). بالإمكان أن نفكر في فوارق أخرى، أو نؤسس فئات إضافية، ولكننا على أية حال نستطيع أن نرى إلى أي حد ستكون دراسة النماذج السردية أكثر دقة وتحديداً، إذا هي لم تعتمد على الساردين فقط، بل على المخاطبين أيضاً. إن نفس النمط لسارد معين يمكن أن يوجه الحديث إلى أنماط مختلفة جداً من المخاطبين، وهكذا فإن لويس في أنشودة الأفاعي -le Noeud de Vi peres وسلافن في يوميات سلافن -journal de salavin، وروكتان في الغثيان هم ثلاث شخصيات تكتب يوميات، وعلى وعي حاد جداً بالكتابة ولكن لويس يغير المخاطبين عدة مرات قبل أن يقرر الكتابة لنفسه، وبينما لا يعد سلافن نفسه القارئ الوحيد ليومياته، نرى روكتان يكتب لنفسه بصورة حصرية. وكذلك يمكن لساردين مختلفين جداً أن يخاطبوا مخاطبين من نفس النمط، إن الساردين في قلب بسيط والشرط الإنساني Condition Humaine وكذلك ميرسو في الغريب يوجهون الحديث لمخاطب ليس شخصية في العمل السردى، كما أن هذا المخاطب لا يعرف هؤلاء الساردين، ولا يملك دراية حميمة لا بالأفراد المقدمين في النص ولا بالأحداث المروية.

إن فكرة المخاطب ليست مهمة لأنها تتعلق بدراسة نماذج الجنس السردى، وتاريخ التكنيك الروائى فقط. إن هذه الفكرة في الواقع أكثر إثارة وخصوبة، لأنها تسمح لنا بأن ندرس بصورة أفضل

روايتها كلية. أما في اللاأخلاقى فإن مايكل أراد أن يخاطب أصحابه، ولذلك السبب جمعهم حوله. إن وجودهم يقدم له بعض الأمل: إنهم لن يدينوه، إن هذا شيء مؤكد، كما أنهم قد يفهمونه، ومن المؤكد أنهم سيساعدونه ليتجاوز أزمته الراهنة. وفي ألف ليلة وليلة، يمثل كون شهر يار مخاطباً الفرق بين الحياة والموت بالنسبة لشهرزاد، لأنه في حالة رفضه سماع حكايتها سيكون مصيرها القتل. إنه إذن المخاطب الوحيد الذي يمكنها أن تجده.

وسواء أكان المخاطب يقوم بدور شخصية في العمل السردى أم لا يقوم بهذا الدور، أساسياً أو يمكن حذفه، يلعب دوراً واحداً أم أدواراً متعددة، فإنه يمكن أن يكون مستمعا كما في (اللاأخلاقى، محن الفضيلة، ألف ليلة وليلة) أو قارئاً (آدم بيد Adam bede ، الأب غوريو، المزيفون). ولأن

الطريقة التي يعمل من خلالها سرد معين. ففي كل السرد يؤسس حوار بين الساردين والمخاطبين والشخصيات (16). إن هذا الحوار يتطور كوظيفة للمسافة Distance التي تفصل كلا منهم عن الآخر. لقد استخدمنا هذا المفهوم في تمييزنا لفئات المخاطبين المختلفة، ولكن دون أن نتعمقه كثيرا: إن الأمر واضح، في أن مخاطبا مشاركا في الأحداث المسجلة، سيكون أقرب للشخصيات من مخاطب ليس له علم على الإطلاق بهذه الشخصيات، ولكن فكرة المسافة يجب أن تعمم Generalized [في هذه المرحلة]. [وعليه يمكن القول] مهما كانت وجهة النظر المتبناة - أخلاقية، فكرية، عاطفية أو مادية - إن الساردين والمخاطبين والشخصيات يمكن أن يتقاربوا ويتباعدوا بدرجة تتراوح من التطابق التام إلى التضاد الكامل.

إن تعقد العلاقات وتنوع المسافات القائمة بين الساردين والمخاطبين والشخصيات يمكن أن تكون بالغة الأهمية، فهذه العلاقات، وهذه المسافات تحدد إلى درجة بعيدة الطريقة التي يتم فيها مدح بعض القيم. وشجب قيم أخرى في مسار السرد. كما أنها أيضا تحدد الطريقة التي يتم فيها التركيز على بعض الأحداث والسكريات عن أحداث أخرى، وهي كذلك تحدد أسلوب السرد الفعلي وطبيعته. ففي أجراس بازل Les Cloches de Bale على سبيل المثال، تغير الأسلوب كلية - وليس له إلا أن يتغير - عندما قرر السارد أن يعلن صداقته للمخاطب وأن يحدثه بصورة أكثر صدقا ومباشرة عما كان يفعل سابقا: ولأن السارد ترك مبالغاته الرومانسية، فقد أصبح [حديثه] شبه وثائقي، ولأنه تخلى عن تجرده الزائف فقد أصبح

أخويا. من ناحية أخرى يعتمد عدد من المظاهر الساخرة في سرد معين على الفروق الموجودة بين صورتين للمخاطب أو بين مجموعتين للمخاطبين (محن الفضيلة، ورثر Warther) على المسافة الموجودة بين السارد والمخاطب من جهة وبينهما وبين الشخصية من الجهة الأخرى كما في حب سوان Un Amour de Swann أو على المسافة بين السارد والمخاطب كما في توم جونز. إن تعقد وضعية معينة ينشأ في بعض الأحيان من عدم ثبات المسافة الموجودة بين السارد والمخاطب والشخصيات. إن كان شعور مايكل بالذنب - أو البراءة - لم يحدد بصورة حاسمة، فهذا ناتج بصورة جزئية لأنه في أحيان كثيرة يعرض نفسه على أنه قادر على تخطي المسافة التي تفصل بينه وبين أصدقائه، أو لأن أصدقائه غير متأكدين من المسافة التي يجب أن يضعوها بينهم وبينه.

## وظائف المخاطب

إن نمط المخاطب الذي نجده في سرد معطى، والعلاقات التي تربط هذا المخاطب بساردین وشخصیات ومخاطبین آخرين، وكذلك المسافات التي تفصله عن القارئ المثالي أو المفترض أو الحقيقي تحدد بطريقة جزئية طبيعة هذا السرد المعطى. ولكن المخاطب، بالإضافة الى هذا، يقوم أيضا بوظائف أخرى؛ وظائف قد تكون كثيرة أو قليلة، مهمة أو هامشية، ومقصورة عليه بدرجة كبيرة أو قليلة. إن المحاولة جديرة بالجهد المبذول كيما نعد هذه الوظائف ونقوم بدراستها ببعض التفصيل.

إن الدور الأكثر وضوحاً؛ الدور الذي يؤديه المخاطب دائماً بصورة أو بأخرى؛ هو توسطه بين السارد والقارئ أو بالأحرى بين المؤلف والقارئ. إن كان هناك قيم محددة يجب أن

يدافع عنها، أو غوامض معينة يجب أن توضح، فإن هذا الأمر يمكن أن ينجز عن طريق ملاحظات توجه الى المخاطب، سواء كان [الكاتب] يريد أن يركز على أهمية مجموعة من الأحداث، أو كان يريد أن يطمئن القارئ أو يثير قلقه، يبرر أحداثاً معينة أو يؤكد عشوائية تلك الأحداث، فإن الأمر دائماً سينجز عن طريق علامات توجه الى المخاطب. إن السارد في قوم جونز على سبيل المثال، يشرح للمخاطب أن الحصافة أمر ضروري للمحافظة على الفضيلة. إن هذا الشرح يسمح لنا في أن نحكم على بطله بصورة أفضل؛ إن البطل رجل فاضل ولكنه غير حذر: «إن التعقل والحذر صفتان ضروريتان حتى لأفضل الرجال... لا يكفي أن تكون خطك بله أعمالك طيبة بصورة جوهرية، بل يجب أن تحرص على أن تظهرها كذلك». بطريقة مماثلة، نعرف أن «ليقراندن» وعلى الرغم من كونه متعجباً، فإنه لم يكن كاذباً في احتجاجه ضد العجرفة، لأن مارسيل يقول لمخاطبه بوضوح تام «وفي واقع الأمر، فإن هذا لا يعني أن ليقراندن كان كاذباً في تنديده بالمتعجبين» لكن التوسط لا يكون دائماً بهذه الطريقة المباشرة، ولهذا فإن علاقات السارد والمخاطب تتطور في بعض الأحيان في صيغة تهكمية، تجعل القارئ عاجزاً عن التأويل الحرفي للبيانات الموجهة من السارد الى المخاطب. بالإضافة الى هذه الملاحظات المباشرة والصريحة التي توجه الى المخاطب، يوجد هناك إمكانيات أخرى للتوسط بين المؤلفين والقراء، فالحوارات والاستعارات والحالات الرمزية، وكذلك الاشارات إلى جهاز فكري محدد أو إلى عمل أدبي معين، تعد من بين الطرق التي يتم عن طريقها السيطرة على القارئ، وتوجيه أحكامه،



أنها قد تتضاءل الى أبعد حد: فلأن ميسو على بعد من كل شيء حتى ذاته، ولأن غربته ووحدته تعتمد على هذا البعد، فإنه لن يعرف كيف يدخل في حوار حقيقي مع مخاطبه، ولهذا فلن نستطيع وصف ميسو عن طريق هذا الحوار. ولكن بالرغم من ذلك فإن العلاقات التي يؤسسها السارد/ الشخصية مع مخاطبه تكشف عن شخصيته أكثر من عنصر آخر من عناصر السرد. إن الأخت سوزان في المتدنية La Riligeuse وبسبب مفهومها عن المخاطب، وبسبب ملاحظاتها التي توجهها اليه، تبدو أقل سذاجة وأكثر حيطة وغنجا مما تريد أن تظهر به.

... علاوة على ما سبق، فإن العلاقات بين السارد والمخاطب في نص ما، يمكن أن تؤكد ثيمة (Theme) معينة، توضح أخرى، أو تعارض ثالثة، إن الثيمة

والتحكم في ردادات فعله، إن هذه الطرق، هي الطرق المفضلة عند عدد كبير من الروائيين يمنحون- أو يبدو أنهم يمنحون- القارئ حرية أكثر، أو ربما لأنهم يلزمون القارئ بمشاركة أكثر فاعلية في تطور السرد، أو لأنهم ببساطة يحققون شروطا معينة للواقعية. إن دور المخاطب كوسيط سوف يتقلص في مثل هذه الحالات، ولكن الأمر لا يزال قائما، وهو أن كل شيء يجب أن يمر عبر المخاطب، لأن كل شيء- الإشارات والحوارات والاستعارات- لا تزال توجه له، والفرق هو أن هذه الأشياء لن تعدل أو توضح للقارئ من خلال هذه الطريقة. أيا كانت إيجابيات هذا النمط من التوسط، إلا أننا يجب أن ندرك ومن وجهة نظر معينة: أن البيانات المباشرة والصرحة التي يوجهها السارد للمخاطب هي الأكثر اقتصادية وفاعلية من بين جميع أنواع التوسطات الأخرى. إن جملا قليلة تعد كافية لتأسيس الدلالة الحقيقية لفعل غير متوقع، أو للطبيعة الحقيقية لشخصية من الشخصيات، وكذلك فإن كلمات قليلة ستكون كافية لتسهيل عملية التأويل لوضعية معقدة. فعلى الرغم من عدم وضوح نضج ستيفان الاستاطيقي في صورة الفنان في شبابه Portrait Of The Artist As Ayoung Man وغموض دلالة فعل معين في وداعا للسلاح Afar-ewell to Arms، فإننا نعرف تماما، وتبعاً للنص كيف نكون صورة دقيقة لفابريس، أو غراميات الأنسة مجونو السرية (17).

بجانب وظيفة التوسط، يقوم المخاطب بوظيفة التشخيص في أي سرد... وفي حالة السارد/ الشخصية فإن وظيفة التشخيص مهمة على الرغم من

غالباً ما تشير بطريقة الى الحاجة السردية، كما أن السرد باعتباره ثيمة هو ما تظهره هذه العلاقات بين السارد والمخاطب. إن ثيمة السرد باعتباره حياة في ألف ليلة وليلة، قد ركّز عليها من قبل موقف شهرزاد نحو شهریار والعكس صحيح: فالبطّة ستموت إذا قرر المخاطب - شهریار - عدم الاستماع إلى حكاياتها، مثلما ماتت بعض الشخصيات في سرد لأنه لم يستمع اليهم: إن أي سرد سيكون في النهاية مستحيلاً بلا مخاطب. ولكن وفي أحيان كثيرة، فإن بعض الثيمات Themes والتي إن كانت لا تتعلق بالحالة السردية، أو تتعلق بها بطريقة غير مباشرة فقط، تكشف عن مواقع السارد والمخاطب في علاقة كل

منهما بالآخر. إن السارد في الأب غوريو يحتفظ بعلاقات قوة فيما بينه وبين مخاطبه. لهذا نرى السارد من الأسطر الأولى يحاول أن يتنبأ باعتراضات المخاطب حتى يسيطر عليها من أجل إقناعه. ومن أجل هذه الغاية استخدم السارد جميع الطرق الممكنة، إن السارد يتملق، يتوسل، يهدد ويسخر من المخاطب، وفي نهاية المطاف نشك في أنه قد نجح في اقناع مخاطبه. في الجزء الأخير، وبعد أن سجن «فوترن» وبات «غوريو» يقترب من الموت سريعاً، لم يعد السارد يوجه الحديث لمخاطبه إلا نادراً. إن السارد يفعل هذا لأنه قد كسب المعركة: إنه الآن متأكد من تأثيره ومن سيطرته [على المخاطب]، فلم يعد يحتاج لأن يفعل شيئاً إلا أن يروي حكايته. إن هذه الحرب، هذه الرغبة في السيطرة، يمكن أن توجد على مستوى الشخصيات والأحداث والسرد.

إذا كان المخاطب يساهم في ثيمائية Thematic سرد معين، فإنه أيضاً وبصورة دائمة يشكل جزءاً من الإطار السردى الذي يكون فيه السارد والمخاطب شخصيات في العمل الأدبي، قلب الظلام، اللاأخلاقى، الديكاميرون The Decameron [25].

إن ميزه هذا الإطار هي أنه يجعل السرد أكثر طبيعية، كما أن المخاطب مثله مثل السارد يلعب دوراً احتمالياً لا ينكر في هذا الإطار، كما أن هذا الإطار يقدم النموذج

[25] حتى فهم القارئ، الإشارة إلى هذه الأعمال، يجب أن تذكر أن مارلو بطل رواية (قلب الظلام) هو السارد الذي يوجه حديثه إلى أصدقائه (المخاطبين) فوق ظهر السفينة «نيلي» أما مايكل بطل رواية (اللاأخلاقى) فيوجه حديثه إلى أصدقائه الثلاثة. وبالنسبة لـ (الديكاميرون) فهي قصة كتبها الكاتب الايطال (بوكاتشيو) حوالي عام 1355، وهي عبارة عن مائة قصة يحكيها عشرة من الفتيان والفتيات بعضهم لبعض. وفي هذه الحكايات يتداول الجميع رواية حكاياتهم مما يجعل كل واحد من هذه الشخصيات سارداً في حكايته مخاطباً في حكايات الآخرين. المترجم

الذي على أساسه يتطور العمل أو السرد. ففي الديكاميرون يكون متوقعا أن كل واحد من المخاطبين سيصبح ساردا في فترة لاحقة. إن المخاطب في هذه الحالات سيكون أكثر من مجرد علامة للواقعية، أو مؤشر للاحتمالية لأن المخاطب هنا يمثل عنصرا أساسيا لتطور السرد.

أخيرا يترتب علينا في بعض الأحيان أن ندرس المخاطب لكي نكتشف قوة الدفع الأساسية للسرد. ففي السقوط، على سبيل المثال وعن طريق دراسة ردات فعل مخاطب كلامنس فقط، نستطيع أن نعرف إن كانت حجج البطل قوية الى الحد الذي لا يقاومه المخاطب، أو أنها على النقيض مجرد مناشدة ماهرة ولكنها غير مقنعة. مؤكداً أن المخاطب لم يقل كلمة واحدة طوال الرواية، كما أننا لا نعرف حتى إن كان كلامنس يخاطب نفسه أو يحدث شخصا آخر، ولكن وبرغم هذا، فإننا نستطيع أن نستنتج من ملاحظات السارد أن الاثنين يتشابهان، فالمخاطب مثل السارد: برجوازي، في عقده الرابع، باريسي، له اطلاع على دانتي والإنجيل، كما أنه محام... ومع ذلك فإن الغموض الذي يشدد على الازدواجية الأساسية في عالم البطل، لا يشكل عقبة أمام القارئ الذي يرغب في اكتشاف الطريقة التي يقيم بها كلامنس في الرواية: فأيا كانت هوية المخاطب، فإن الأمر الوحيد الذي يعتمد عليه هنا هو إلى أي حد يتفق المخاطب مع أطروحات البطل. إن خطاب الأخير يعرض شواهد تدل على مقاومة تزداد قوة من جانب المخاطب، إن نغمة كلامنس أصبحت أكثر إلحاحا، كما أن جملة أصبحت أكثر خجلا خلال تطور السرد. لقد هرب منه مخاطبه، وفي مرات عديدة في القسم الأخير من القصة، يبدو كلامنس مهزوزا

بصورة كاملة. إن لم يهزم كلامنس تماما في نهاية السقوط، فإنه بالتأكيد لم ينتصر بصورة شاملة. إن كانت رؤيته للعالم والناس غير زائفة تماما، فإنها ليست صحيحة بصورة لا تقبل الجدل، من الممكن أن يكون هناك مهن أخرى غير مهنة قاض نادم، كما أن من الجائز أن يكون هناك أيضا طرق للحياة غير طريقة كلامنس.

إن المخاطب إذن يستطيع أن يؤدي سلسلة كاملة من الوظائف في السرد: يستطيع أن يؤسس واسطة بين السارد والقارئ، أن يساعد على بناء الإطار السردى، أن يساهم في تشخيص السارد، أن يركز على ثيمات معينة، أن يساهم في تطور الحبكة وأن يصبح الناطق عن أخلاقيات العمل. من الواضح ان تمكن السارد أو عجزه، اهتمامه بمشاكل التكنيك السردى أو عدم اكتشافه بهذه المشاكل وكذلك احتياج سرده لمثل هذا



إن المخاطب واحد من العناصر الأساسية لكل سرد، وكما أن الفحص المتعمق لما يقدمه المخاطب، وكذلك دراسة العمل السردى على أنه مؤسس على سلسلة من العلامات الموجهة للمخاطب، ستقودنا إلى قراءة تخطيطية بطريقة أكثر تحديدا، وإلى تشخيص أعمق للعمل، فإن هذه القراءة أيضا يمكن أن تقودنا إلى نمذجة أكثر دقة للجنس السردى، وإلى فهم أعمق لتطور هذا الجنس. إن هذه الدراسة يمكن أن تزودنا بإدراك أفضل عن الطريقة التي يؤديها السرد، وتقييم أدق لنجاح هذا السرد من وجهة نظر تقنية. في نهاية التحليل، إن دراسة المخاطب يمكن أن تقودنا إلى فهم أفضل ليس للجنس السردى فقط، بل لكل أفعال الإبلاغ.

التكنيك أو عدم احتياجه. إن كل هذا يحدد أهمية أو هامشية المخاطب، قيامه بأدوار كثيرة أو قليلة وكذلك مدى جـوهريّة أو عرضية هذه الأدوار. وكما درسنا المخاطب لكي نقيم الدوافع، والنجاح لسرد معين، فإننا يجب أن ندرس المخاطب لكي نتوصل إلى فهم أعمق لآليات هذا السرد ودلالته.

## الحواشي:

1- انظر على سبيل المثال

Henry James, *The Art of Fiction and Other Essays*, ed. Morris Robert (New York: Oxford University Press, 1948; Norman Friedman, "Point of view in Fiction: The development of a Critical Concept," *PMLA* 70 (Decembre 1955): 1160 - 84; Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: University of Chicago Press, 1961); Tzvetan Todorov "Poétique" in Oswald Ducrot et al; *Qu'est ce que le Structuralisme?* (Paris: Seuil, 1968), PP. 97 - 166 -and Gerard Genette, *Figuris III* (Paris: Seuil, 1972).

2- انظر:

Walker Gibson, "Authors, Speakers, Readers, and Mock Readers," *Colege English* 9 (February 1950) : 265 - 69 (chp. I in this volume) ; Roland Barthes, "Introduction a l'analyse structurale des Categories du reci litteraire," *Communications* 8 (1966): 146 - 47; Gerald Prince, "Notes Towards a Categorization of Fictional Narratees" *Genre* 4 (marche 1971): 100 - 105; and Genette, *Figures III*, pp. 265-67.

3- في حالات معينة يكون كل سارد هو نفس مخاطبه، ولكن الكثير من الساردين يملكون مخاطبين آخرين.

4- انظر:

Tzvetan Todorov, "Les Hommes recits, - recits," *Poétique de la prose* (Paris: Seuil, 1971), pp. 78 - 91.

Tzvetan Todorov, "Le Recit Primitif," In *ibid.*, pp. 66 - 77. -5

- 6- لغرض التبسيط، نتكلم (وسنتكلم غالبا) عن القراء. ولكن يجب أن يكون واضحا أن المخاطب يجب ألا يخلط بينه وبين المستمع (حقيقيا كان أو افتراضيا أو مثالي).
- 7- هذا الوصف لهذه الكفاءات اللغوية للمخاطب في درجة الصفر يؤثر بعض المشاكل وإذن لايسهل دائما تحديد معنى لفظ معطى، ويصبح من الضروري أن نثبت في الزمن اللغة المعروفة للمخاطب، وهذه مهمة صعبة في بعض الأحيان عندما يعتمد على النص فقط، بالإضافة إلى ذلك فإن السارد قد يتحكم في اللغة بطريقة شخصية. فعندما نواجه خصوصيات (لغوية) معينة يصعب موضعها في علاقة [مع] النص، فهل سيعايش المخاطب [هذه الخصوصيات] كمبالغات، أو أخطاء، أو أنه على النقيض ستبدو له هذه الخصوصيات طبيعية تماما؟ بسبب هذه الصعوبات وأخرى مثلها، فإن وصف المخاطب ولغته لا يمكن أن تكون دائما محددة بصورة نهائية. ولكن مع ذلك وإلى حد بعيد يمكن إعادة انتاج المخاطب
- 8- استخدمنا هذه المصطلحات كما تستخدم في المنطق الحديث.
- 9- انظر بهذا الخصوص، Gerald Prince, A Grammar of Stories: an Intruction (The Hague: Mouton, 1973) يتضمن هذا الكتاب وصفا شكلانيا للقواعد التي يجب أن تتبعها كل السرديات.
- 10- عن الاحتمال، انظر العدد الممتاز 11. 11. Of Communications (1968) P10-11 Barthers, "Introduction a l'analyse structurale des recits".
- ويجب ملاحظة أنه برغم استغلال هذا الاضطراب كثيرا، إلا أنه ليس ضروريا لتطور السرد.
- 11-28, Roland Barthers SIZ (Paris: Seuil 1970), PP. 27-12
- 13- كان يجب أن نميز بين المخاطب "الافتراضي" والمخاطب "الحقيقي" بطريقة أكثر انتظاما، ولكن هذه التفرقة قد لا تقدم مساعدة كبيرة.
- 14- لاحظ إن أي "أنا" قد تحدد أي "أنت".
- 15- راجع في هذا الخصوص Gerard Genette, "Vraisemblance et motivation" in his Figures II (Paris: Seuil, 1969).
- 16- تابعنا هنا في تقييد المنظور. Booth, The Rhetoric of Fiction, PP. 155 FF.
- 17- انظر في هذا الخصوص كتاب وين. س بوث الذي ذكر سلفا.